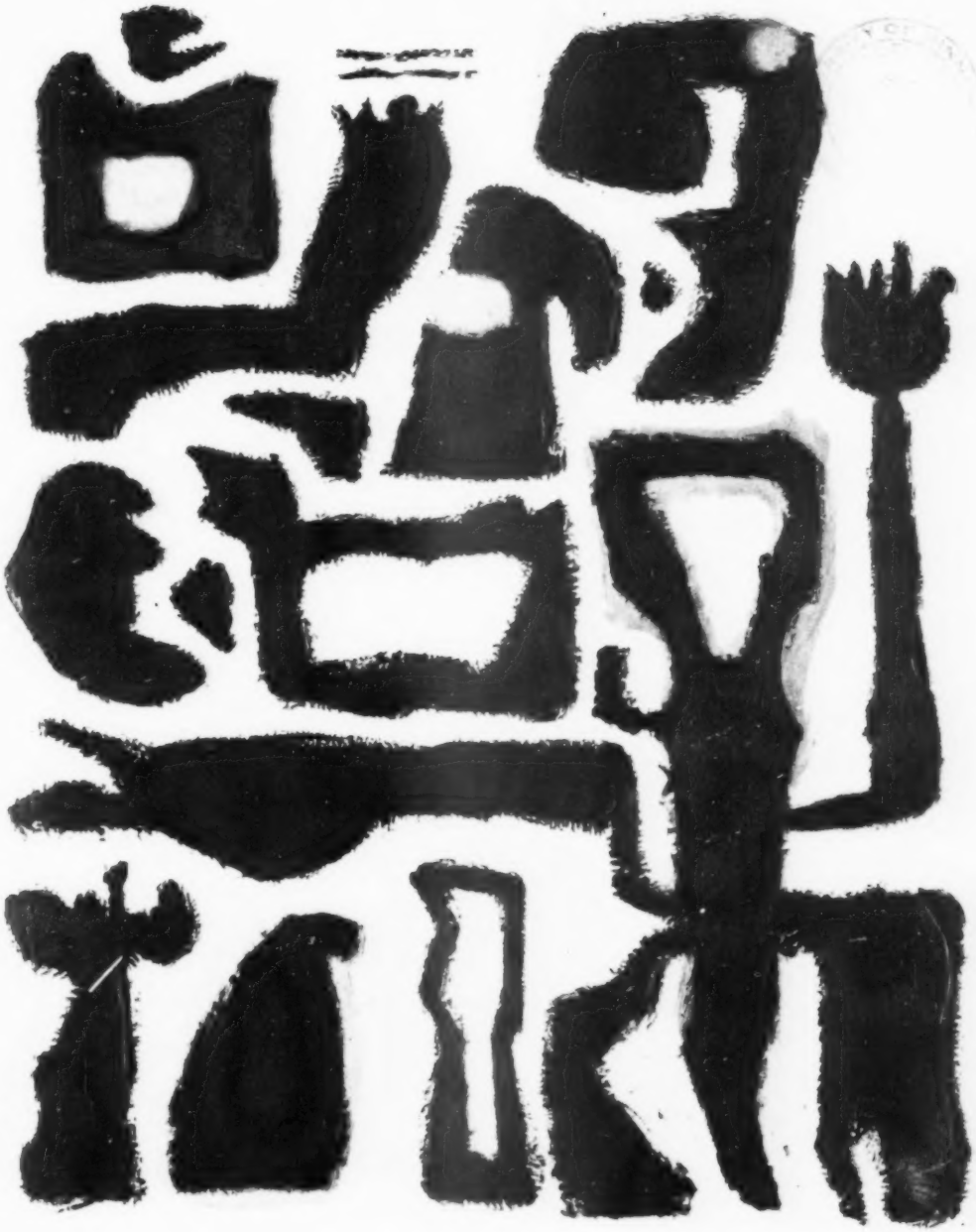


das kunstwerk

1. JAHR · 1946-1947 · DOPPELHEFT 8/9

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

1. JAHR
1946–1947
DOPPEL-
HEFT 8–9

TEXTE:

Leopold Zahn: Abkehr von der „Natur" S. 3 · A. Henze: Zum Verständnis abstrakter Malerei S. 8 · Ernst Strassner: Abstrakte und gegenständliche Malerei S. 13 · Kurt Leonhard: Picasso S. 18 · Heinz Trökes: Der Surrealismus S. 30 · Hans Hildebrandt: Oskar Schlemmer S. 39 · Aleksis Rannit: M. K. Ciurlionis S. 46 · Hanns Theodor Flemming: Moore und Sutherland S. 49 · Kleines Lexikon abstrakter Maler S. 53/54 u. 59/60 · Helmut Schmidt: Zu einigen Kinderzeichnungen S. 61 · Wilhelm Boeck: Bilderverfolgung S. 65 · Ch. Gombert-Boueil: Pierre Bonnard † S. 69 · Max Unold: Rolf von Horschelmann zum Gedächtnis S. 70 · Elly Petersen: Th. Th. Heine zum 80. Geburtstag S. 72 · H. Trökes: Moderne Kunst in Deutschland S.73 · Clemens Weiler: Bilder und Publikum S.76 · Aus einem Vortrag über Picasso und Strawinsky S. 76 · R. Ziegler: Chaplin im Zirkus S. 77 · Mappen und Bücher S. 78 · W. Baumeister an André Malraux S. 79 · Die Toten S. 79 · Aus dem Notizbuch der Redaktion S. 80/81 · Ausstellungskalender Juli—August 1947 S. 81

ABBILDUNGEN:

Paul Klee: Mild-tropische Landschaft, Farbtafel S. 1 · Dogmatische Komposition S. 2 · H. Thiemann: Wuchernd-schwül (Photo: Elsa Franke, Berlin) S. 3 · Paul Klee: Zeichnungen S. 4, 5 und 6 · Karl Hartung: Vegetative Form S. 7 · W. Kandinsky: Nachbarschaft (Photo: Näher, Reutlingen) S. 9 · G. B. Bracelli (1624): S. 10, 54 und 59 · W. Baumeister: Apoll, aus einem Wandbild S. 11 · Eidos, Farbtafel S. 12 · Erhard Schön (1538): Holzschnitt S. 13 · Karl Otto Goetz, Komposition S. 15 · H. Burcardo: Dies- und jenseits S. 16 · Ernst Wilhelm Nay: Farbtafel S. 17 · Pablo Picasso: Kompottschale und Guitarre S. 18, Die Büglerin, Der Hinkende S. 20, Die Gauklerfamilie S. 21, Kopf S. 22, Horta am Ebro S. 23, Stilleben S. 24, Rast der Schnitter S. 25, Karneval S. 26, Frauen S. 27, Stilleben (Farbtafel) S. 28 · Imre Reiner, Holzschnitt S. 29 · Max Ernst S. 30 · Edgar Ende (Besitz Galerie Booth, München) S. 31 · H. Thiemann, H. Schütte S. 32 · E. Mueller-Kraus, Herzbruch-Berken S. 33 · H. Spangenberg S. 34 · Karl Kunz S. 35 · Hans Kuhn, Tauben, Farbtafel S. 37 · Di Chirico: Die beunruhigenden Musen S. 38 · O. Schlemmer: 2 Zeichnungen S. 40 und 41 · 2 Höhlenzeichnungen S. 42 · Joan Miro, Pinselzeichnung S. 42 · Hans Uhlmann, Drahtplastik S. 43 · Georges Braque, Stilleben, Farbtafel S. 44 · M. Hoepffner, Photogramm S. 45 · M. K. Ciurlionis: Meeressonate S. 46, Frühlingssonate S. 47, Sonate der Schlange S. 48 · Moore, Farbtafel S. 49 · Sutherland, Pastorale S. 50, Verbranntes Papier S. 51, Rote Landschaft und East-End-Straße (Farbtafel) S. 52 · Bilderfolge abstrakter Maler S. 55-58: M. Ackermann, A. Altripp, H. Arp, R. Baerwind, R. Bauer, C. G. Becker, H. Berke, G. Braque, H. Campendonk, M. Campigli, M. Chagall, S. Dali, R. Delaunay, W. Drewes, L. Feininger, W. Frankenstein, E. Geitlinger, W. Gilles, A. Gleizes, K. O. Goetz, H. A. P. Grieshaber, W. Heldt, A. Hoelzel, O. Hofmann, B. H. Kleint, J. Kubicek, K. Lahs, F. Léger, F. Levedag, J. Mammen, E. Mataré, L. Moholy-Nagy, W. Renz, O. Ritschl, G. C. Schulz, H. Thiemann, H. Trökes, G. Valmier, C. Voll, E. Wadsworth, H. Wildemann, M. Zimmermann · Kinderzeichnungen S. 62 und 63 · Atelier Picasso (Photo List) S. 64 · Atelier W. Baumeister (Photo Marta Hoepffner) S. 65 · Imre Reiner, Holzstich S. 68 · P. Bonnard, Zeichnung S. 69 · Walter Becker (Tutzing): R. v. Hoerschelmann S. 70 · R. v. Hoerschelmann: Selbstbildnis S. 71 · Theodor Werner, Kreise S. 73 · R. Ziegler: Chaplin im Zirkus S. 77

Umschlag: W. Baumeister, Trommelschlag · Rückseite: Imre Reiner, Holzschnitt

VERLAG WOLDEMAR KLEIN · BADEN-BADEN

Autorisation der Direction de l'Information Section Presse Baden-Baden vom 26. 3. 46. Lizenz Nr. 270 DGAA/INF/PS

DAS

abs-

KUNST-

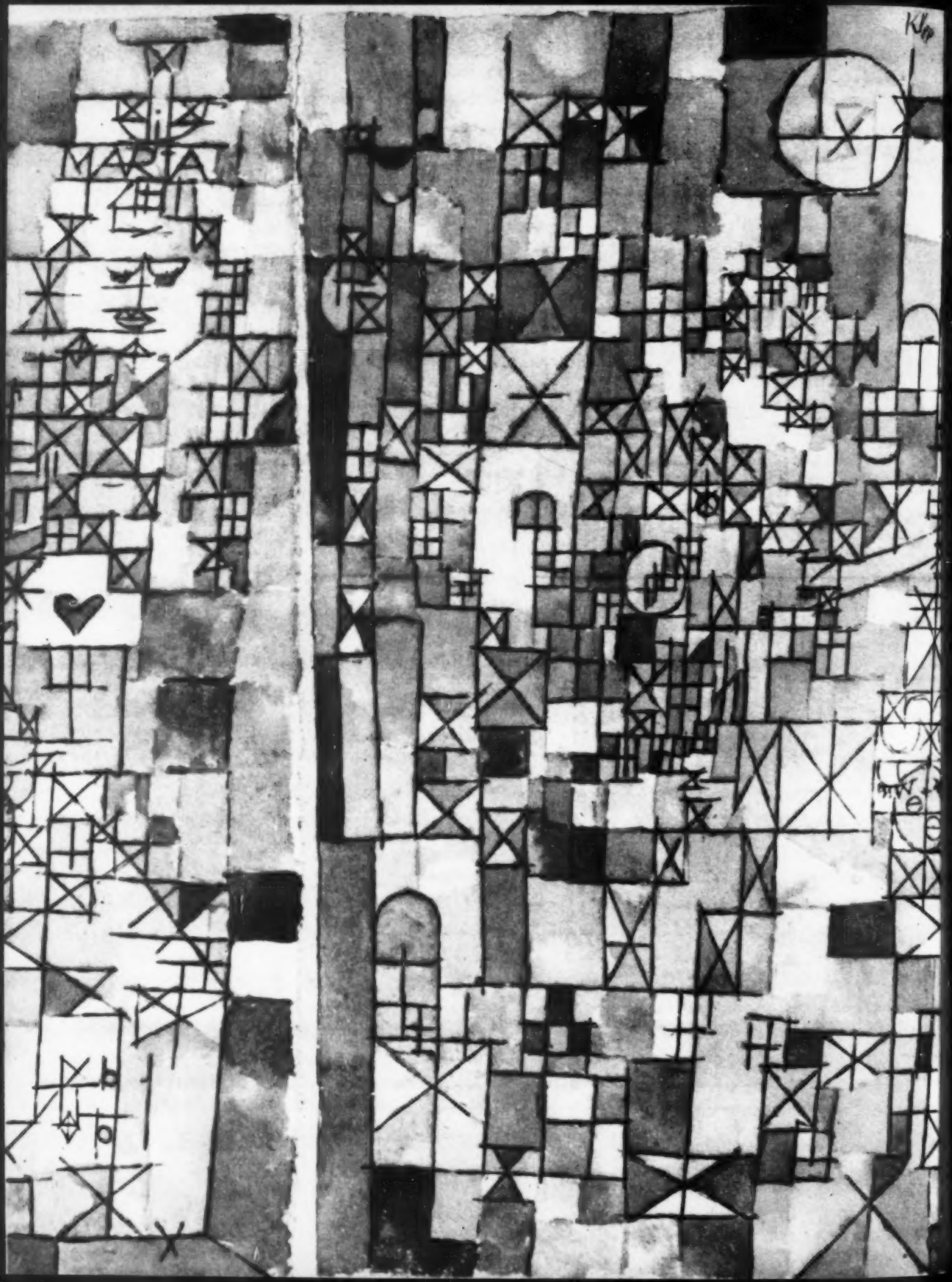
trakt

WERK

kunst

Farbtafel: Paul Klee, Mild-tropische Landschaft
(Besitz Prof. Baumeister)

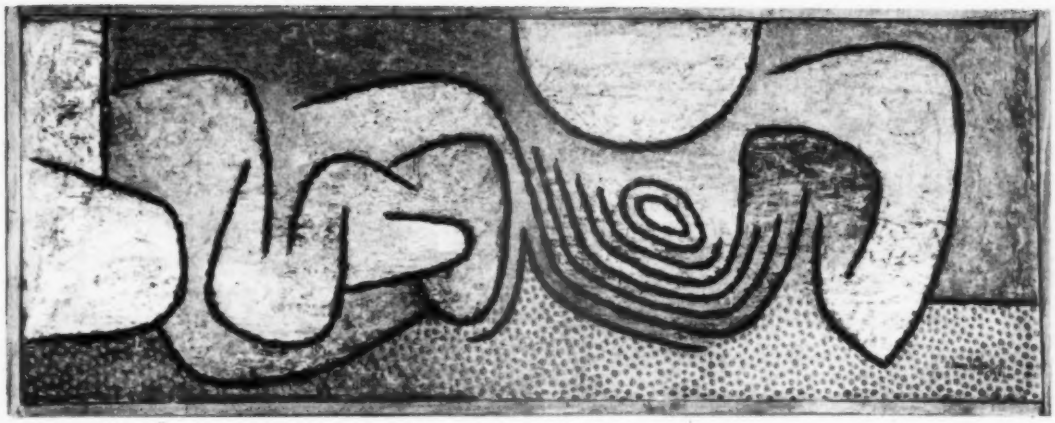
Seite 2: Paul Klee, Dogmatische Komposition (1918)



A

Na
ei
do
ab
an
wi
Ab

We
tis
da
Isr
sa



H. Thiemann, Wuchernd-schwül

Abkehr von der »Natur«

„Eigentlich ist aber die Kunst des Malers so unabhängig, so ganz von vornherein und selbst entstanden wie die Kunst des Musikers." Novalis (1772—1801)

„Wir werden im 20. Jahrhundert zwischen fremden Gesichtern, neuen Bildern und unerhörten Klängen leben." Franz Marc (1880—1916)

Nach den naturalistischen Ausschweifungen der sozialen Elendsmalerei während der achtziger Jahre erfolgte ein antinaturalistischer Rückschlag in dem neoromantischen Jugendstil, der eine neue Ornamentik anstrebte, doch über die lyrisch-lineare Stilisierung pflanzlicher Naturvorbilder nicht hinauskam. Ein zweiter Vorstoß ins abstrakte Gebiet — kurz vor dem ersten Weltkrieg — war viel kräftiger und folgenschwerer. Die von ihm eingeleitete antinaturalistische Bewegung ist noch nicht zum Stillstand gekommen; im Gegenteil, sie erneuert sich immer wieder, allen naturalistischen Restaurationsversuchen und politischen Interdikten zum Trotz und bei verschärfter Ablehnung durch das breite Publikum.

Wenn man von der Kunst des 19. Jahrhunderts sagen darf, daß sie selbst in ihren klassizistischen und romantischen Richtungen nach der „Natur" orientiert war, so kann man von der Kunst des 20. Jahrhunderts behaupten, daß für sie eine ausgesprochene antinaturalistische Tendenz eigentümlich ist; alle modernen Richtungen, alle Ismen, so verschiedenartig sie untereinander erscheinen, besitzen in der Abkehr von der Natur einen gemeinsamen Nenner.

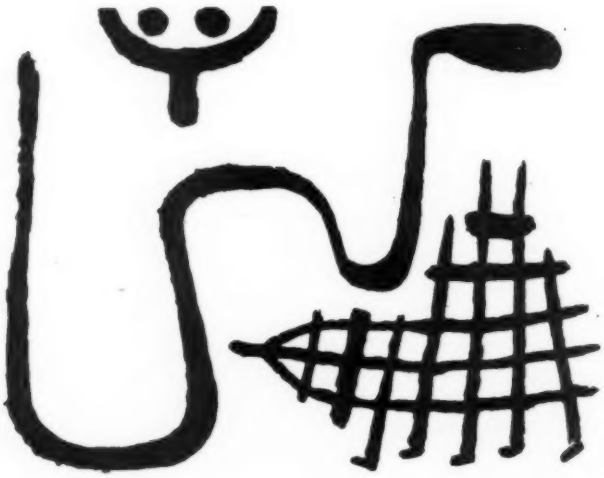
Für Cézanne war ein Apfel oder ein Gesicht „nur ein Vorwand für ein Spiel mit Linien und Farben, sonst nichts". Und van Gogh fand, daß „die Beziehungen der Farbe durch sich selbst sprechen"; er spürte bereits die Verlockung der Abstraktion, die ihm ein „entzückender Weg" zu sein schien: „aber er führt in ein Zauberreich, und bald findet man sich vor einer Mauer". Maurice Denis schließlich bemerkte vor mehr als fünfzig Jahren, daß ein Bild, bevor es ein Schlachtpferd, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote darstelle, im wesentlichen eine ebene Fläche sei, bedeckt mit Farben, die in einer gewissen Ordnung vereinigt sind.

Seit dem Impressionismus waren Gegenstand und Inhalt dem Künstler gleichgültig geworden; die rein formale Auffassung, die das Was zugunsten des Wie entwertet, gewann unter Schaffenden und Kunsttheoretikern (Konrad Fiedler, Walter Pater) immer mehr Anhänger, und die von Victor Cousin schon 1836 formulierte L'art pour l'art-Idee schien sich in der fortschreitenden Emanzipierung von Gegenstand und Inhalt durchzusetzen, zum Verdruß aller, die auf eine volksverbundene, sozial-ethische Aufgaben erfüllende Kunst nicht verzichten wollten. (Ihr Hauptwortführer war Leo Tolstoi.)

Bei den abstrakten Künstlern hat sich die „formale" Tendenz noch verschärft, sie haben die Form- und Farbwerte verabsolutiert und „musikalisiert", indem sie sie in extremen Fällen völlig vom Naturgegenstand loslösten. Dies bedeutet einen radikalen Bruch mit der Tradition der abendländischen Kunst, in der sich die Formwerte immer mit Naturobjekten verbinden.

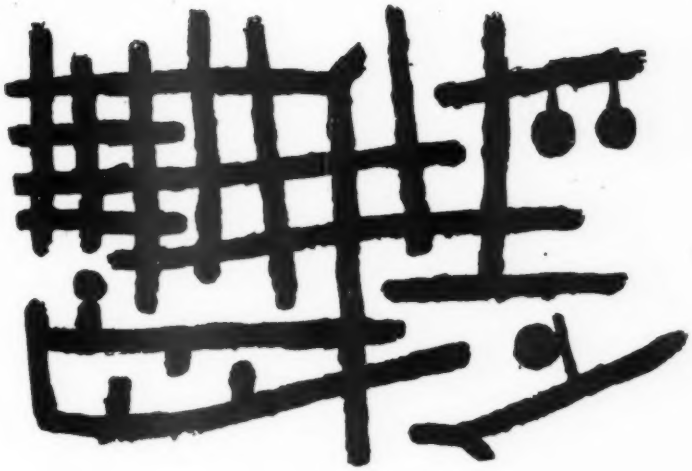
„Die Austreibung des Menschen aus der Natur und der Kunst" (Ortega y Gasset) darf als Teilphänomen des allgemeinen Zusammenbruchs der humanistisch-rationalen Kultur angesehen werden. Es gibt zwar noch eine scheinlebendige Kunst, die an den Konventionen des Renaissance-Rationalismus festhält, aber gerade sie zeigt, wie ausgelaugt, wie kraftlos diese Überlieferung geworden ist.

Alle schöpferischen Künstler, die mit der „Sensibilität einer Zivilisationsepoche" (Matisse) geboren werden, knüpfen heute an Traditionen an, die praerationalen Stufen der Menschheitsgeschichte zugehören. Für diese Künstler hat die archaische und primitive Kunst bis zu den Höhlen- und Felsenzeichnungen, hat die Kunst der



Paul Klee, Die Göttin und die Schlange

Paul Klee, Der Wasserzaun



Kinder und der maîtres populaires eine an- und erregende Aktualität erhalten. Die großen rationalistischen Errungenschaften der abendländischen Kunst: anatomische Richtigkeit der Körper, perspektivische Exaktheit der Raumdarstellung, werden aufgegeben, da sie von den schöpferischen Urquellen ablenken. Diese entfließen den irrationalen Schichten, dem Unbewußten, dem Traum, die der Künstler heute bewußt aktiviert: „Ich bin ein Künstler, der bewußt unbewußt schafft", erklärt Chagall.

Man hat den Regreß auf die urtümlichen Kräfte des Unbewußten aus Überdruß oder als dialektischen Rückschlag erklären wollen, doch seine tiefere Ursache ist in einer Umstrukturierung des modernen Menschen zu suchen. Der moderne Mensch als Träger einer Kollektivseele, in der wie beim Primitiven die vitalen, emotionalen, irrationalen Triebe vorherrschen, ist eine Art homo magus redivivus, der sich künstlerisch — wie der ursprüngliche homo magus — in „naturfernen" Abstraktionen manifestiert.

Der Kollektivmensch der postindividuellen Spätzeit ist aber zugleich homo technicus (man könnte sagen, daß sich der abendländische homo sapiens im 20. Jahrhundert in den homo magus und homo technicus gespalten hat). Während im homo magus die emotionale Vitalseele vorherrscht, ist der homo technicus dem Einfluß der Intellekt-Sphäre ausgesetzt.

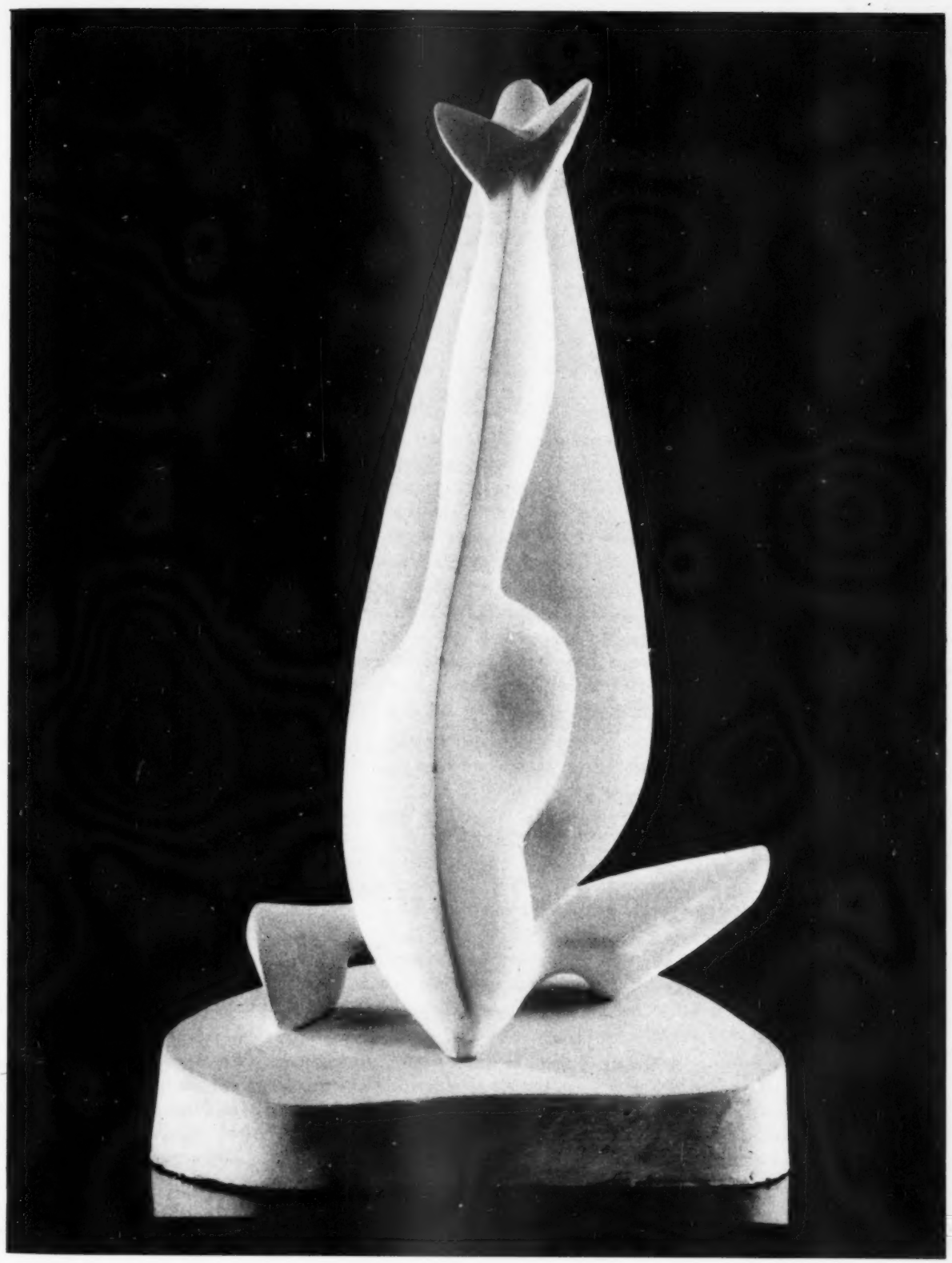
Dieser der Sphäre des Intellekts zugewandte homo technicus offenbart sich künstlerisch in gleichfalls „naturfernen" Schöpfungen, in denen sich Menschen und Dinge nach dem Vorbild der Maschine verwandelt haben. Aber die menschenähnlichen Maschinen und Automaten (oder maschinenähnlichen und automatenhaften Menschen) bei Schlemmer, Baumeister, Chirico, Léger usw. befriedigen nicht wie der l'homme machine des 18. Jahrhunderts eine rationale Denkweise; ihr drohender und unheimlicher Aspekt verrät vielmehr die Existenzangst des modernen Menschen, der sich (nach Heidegger) sinnlos in ein Dasein zum Tode geworfen fühlt. Sie entstammen einer Art „numinosen" Grundstimmung. Das Numinose, wie es R. Otto charakterisiert, ist ein Hauptelement vor- und frühzeitlicher Religiosität, in der Scheu und Furcht vor dem Unheimlichen, Ungreifbaren, Unbegreiflichen vorwalten — in frühen Götzenbildern findet es seinen erschreckend unmenschlichen Ausdruck.

Die Werke der abstrakten Kunst sind Dokumente einer heillosen Zeit und zeugen eindringlich von der „großen Wirrnis" unseres Jahrhunderts. Daher findet sie der technifizierte, für den Widerspruch von Plüsch und Maschine unempfindliche Zeitgenosse „entartet". Jahrhundertalte Sehgewohnheiten, unbefriedigte Schaulust, durch Halb- und Afterkunst verdorbener Geschmack, kleinbürgerliches Ressentiment, das gegen alles „Esoterische" aufmuckt, die Diffamierung durch politische Parteien, die eine exoterische, für propagandistische Handlangerdienste geeignete Kunst als demokratische Forderung hinstellen, schließlich die literarisch-verstandesmäßige Bildungsenge „gehobener Schichten": alle diese Faktoren wirken zusammen, um jenen wütenden Haß gegen die antinaturalistische Kunst zu erzeugen, der sich immer wieder in Messerattentaten oder Schmieraktionen Luft macht — das „gesunde, unverbildete, naive Volk" wolle eben von der modernen Kunst nichts wissen, sagt man dann entschuldigend.

Gewiß: die Kluft, die sich zwischen moderner Kunst und „Volk" aufgetan hat, ist tief zu beklagen, aber den Künstler der Diktatur des Massengeschmackes preisgeben, liefe auf ein sacrificium artis hinaus — nur noch allzu gut haben wir in Erinnerung, wohin eine autoritäre „Kunst für alle" führt.

„Die Zukunft gibt immer den Schaffenden recht", sagt Franz Marc. *„Die Schaffenden geben immer der Zukunft recht, niemals der Gegenwart, die für sie immer schon Vergangenheit ist. Sie stürzen die Vergangenheit auch nicht mit frevelhaften Händen um, sondern mit feierlichen Werken; und die Gegenwart gibt ihnen niemals recht".* LEOPOLD ZAHN

Paul Klee, König und Absolut



Karl Hartung, Vegetative Form (1946)

Zum Verständnis abstrakter Malerei

Abstraktion ist kein Einfall moderner Maler. Sie ist die ursprüngliche Haltung des Künstlers, schon von den vorgeschichtlichen Malern geübt, die an den Wänden der Höhle ihre Umwelt im Bilde bewältigten. Abstraktionen, wenn auch verschiedenen Grades, sind die geometrischen Bilder der frühen Antike und noch die magisch-sinnbildlichen Wandmalereien romanischer Kirchen, deren Bildgegenstand die Idee ist. Ist die mathematische Perspektive der Renaissance schließlich anderes als eine Abstraktion des Raumes? Und selbst das naturalistische Bild neuerer Zeit wird noch durch ein abstrakt-mathematisches Gerüst der Komposition zusammengehalten.

Ist die geheime Mathematik der malerischen Komposition heute in den absoluten Formen zum Bild i n h a l t geworden? Versuchen die Maler im abstrakten Bilde die Welt grundsätzlich anders zu verstehen und darzustellen, als vor ihnen üblich, oder dringen sie in neue Räume vor? Bahnt sich eine über die geschichtlichen Stilwandel hinausgehende künstlerische Umkomponierung des Sichtbaren und der Vorstellung vom Unsichtbaren an, oder tritt neben die gewohnte Bildauffassung eine neue, jetzt notwendige Abart? Vorgänge dieser Art dauern länger als ein Menschenleben. Ihre endgültige Beurteilung fordert einen Abstand, den der Zeitgenosse kaum gewinnen kann. Es besteht keine Ursache, vor dem zu erschrecken, was sich dem ersten Blicke in die abstrakte Malerei als Zerrbild oder Unverstand darbieten mag. Altes und Gewohntes ist zertrümmert. Man ist dabei, das Neue zu suchen. Es wird experimentiert, man versucht es so und anders, greift auf Altes zurück, verwirft und setzt neu zusammen.

Der finnische Philosoph Hermann Friedemann bezeichnet die Zeit seit der Renaissance als haptisch: sie sah und gestaltete auch im zweidimensionalen Bilde perspektivisch-räumlich und in naturalistischer Durchbildung und gewann ihre Eindrücke vornehmlich durch den Tastsinn. (Der Tastsinn ist ein Bestandteil des ursprünglichen Sehens. Kinder sehen mit Augen u n d Händen.) Unser Zeitalter gilt Friedemann als optisch: es sieht auch unzusammengeordnete Einzelheiten wieder im Zusammenhang, verarbeitet sie zum inneren Bilde und weiß, im Sinne der Gestalttheorie, daß das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile.

Optische Schau bringt uns dem Verständnis moderner Kunst, z. B. des Expressionismus, näher, vor den absoluten Formen und Farben der Abstrakten versagt auch sie. Diese erschließen sich nicht dem Auge, sondern einem inneren Gehör, das Hans Kayser als Übergang oder Vermittlung zwischen haptischer oder optischer Wahrnehmung nachwies. Von Friedemann ausgehend, kam Kayser auf dem Wege über die Musik zu der Erkenntnis, daß sich in den Schwingungszahlen der Töne und dem Verhältnis der Schwingungszahlen zueinander eine Grunderscheinung des gesamten Weltbaus darstellt. Das innere Gehör reagiert auf die Harmonie, die in allem ist, auch in dem nicht Anschaulichen. Die Linien und absoluten Farben des abstrakten Bildes werden also in uns zu Tönen, die zu einer Harmonie zusammenklingen. Das Bild hat seine Wirkung.

Ein sehr bemühter Betrachter konnte das Stilleben von Picasso (das im ersten Hefte dieser Zeitschrift wiedergegeben war) weder optisch in eine Vorstellung einordnen noch haptisch begreifen. „Was soll das?" „Vielleicht ein Porträt dieser Zeit", sagte ich. Nach einiger Hingabe an das Bild sagte er: „Es stimmt." Damit war das Stichwort der „Harmonik" Kaysers getroffen: daß wir, um bei unserem Beispiel zu bleiben, jenseits der Eindrücke des Auges, vor den Linien und Kuben und Farben das Empfinden haben: alles in allem, es s t i m m t.

In der Londoner Ausstellung neuer Werke Picassos sprach man abfällig von einer „Atomzertrümmerung auf dem Gebiete der Kunst". Wohl ohne es zu ahnen, traf der Kritiker eine tatsächliche Parallele. Auch die hergebrachte Physik verlangte von physikalischen Vorgängen ein anschauliches Bild. Das ist eine Gewohnheit, aber keine Notwendigkeit, sagen die Physiker heute. Sie stießen in Räume vor, die jenseits jeder Anschauung liegen (Kernphysik), deren Dasein und Wirkung aber auch der Laie im Zeitalter der Atombombe nicht mehr in den Bereich der Phantasie

Bild: W. Kandinsky, Nachbarschaft (1939)

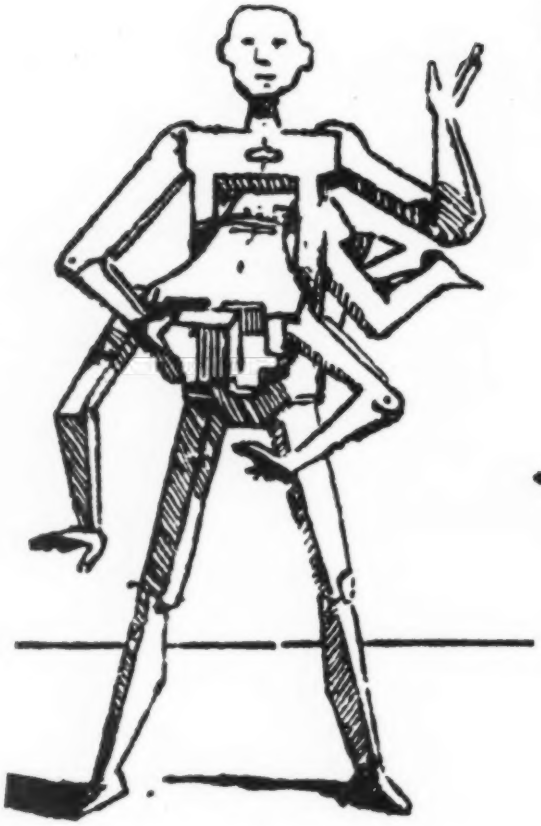
verweisen kann (so wenig, wie die Ruinenstädte, in denen die einst verhöhnten Gesichte der Expressionisten sich selbst überbieten). Der Physiker arbeitet in diesen Räumen mit Hilfe der Bilder des Teilchens und der Welle und gewinnt zutreffende Erkenntnisse, obwohl die Bilder des Teilchens und der Welle selbst nicht richtig im Sinne hergebrachter anschaulicher Denkweise sind. Er weiß, es stimmt, kann es sich aber nicht vorstellen. Die Linien und Farben des absoluten Malers sind im gleichen Sinne nicht richtig. Auch er muß mit unrichtigen, d. h. abstrakten Mitteln, darbieten, was sich im anschaulichen, gegenständlichen Bilde nicht darstellen läßt. Trotzdem stimmt sein Bild. In der Literatur ist Ähnliches zu beobachten. Die amerikanische story (Wolfe, Hemingway, Saroyan), die weder Kurzgeschichte noch Novelle ist, verzichtet auf Handlung wie die abstrakte Malerei auf das unmittelbar Sichtbare. Unsere Gewöhnung, die in der Prosadichtung zunächst das Ereignis sucht, bleibt beim Lesen der story so unbefriedigt wie das haptische Auge vor einem abstrakten Bilde. Trotzdem sagt der unvoreingenommene Leser zum Schluß: es stimmt. Da ist Tiefes von dieser Zeit und unserem Lebensgefühl aus — gesagt und vielleicht ein kleiner Vorstoß in das Metaphysische gelungen.

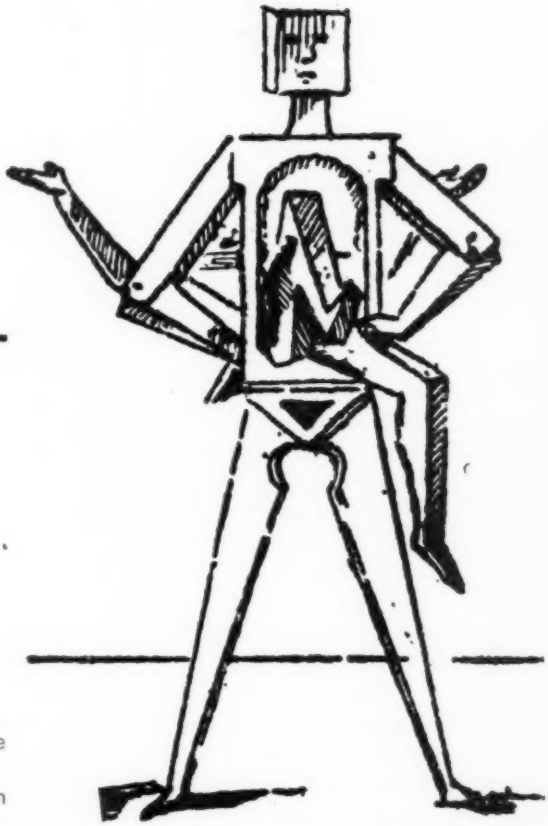
Es ist nicht anzunehmen, daß die Physik künftig nur im Raume des nicht mehr Anschaulichen arbeiten und die Literatur auf Roman und Novelle zugunsten der story verzichten wird. Ebenso dürfte die Malerei sich nicht im abstrakten Bilde erschöpfen. Was gegenständlich darzustellen ist, wird der Maler in hergebrachter Gegenständlichkeit darstellen, was sich der unmittelbaren Anschauung entzieht, wird er im abstrakten Bilde bieten. Das vielleicht bekannteste (doch nicht das einzige) Beispiel dessen, was wir meinen, des Beieinanders alter und neuer Bildmöglichkeit im Werke eines Malers, gibt Picasso. Neben besten Werken absoluter Malerei stehen gegenständliche Bilder von einer geradezu klassischen Linienführung und Plastik. Wer wollte dem einen oder dem anderen heute den Vorzug geben? Beides scheint uns notwendig und damit gut in seiner Art.

A. HENZE

Bracelli, pittore fiorentino all Jllmo. Don Pietro Medici 1624." Kubistisch muten auch die Männchen an, die Erhard Schön für sein oft aufgelegtes Werk „Underweißung der proportzion" (1538) in Holz geschnitten hat.

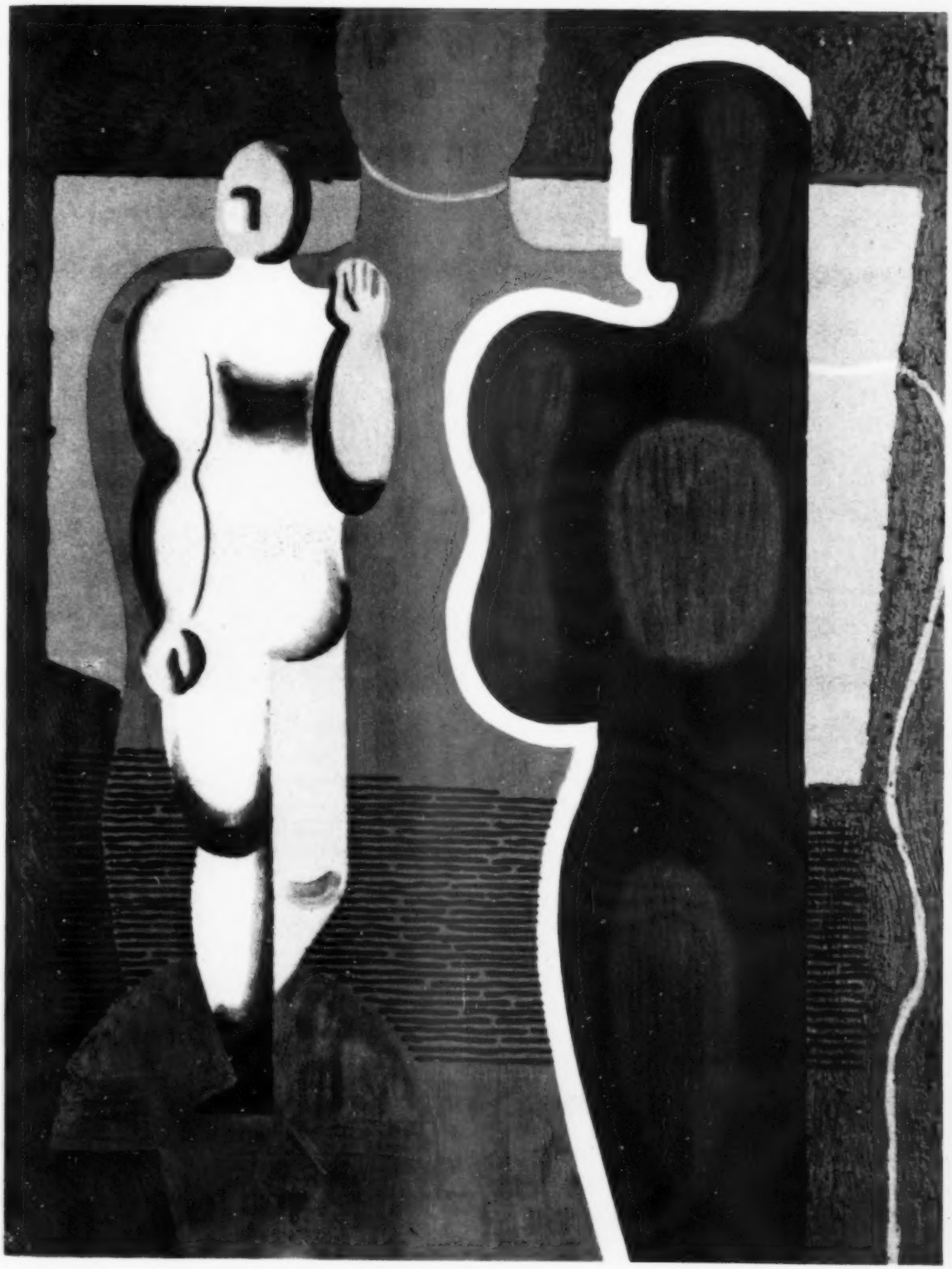
(Siehe die Abbildung auf Seite 13.)



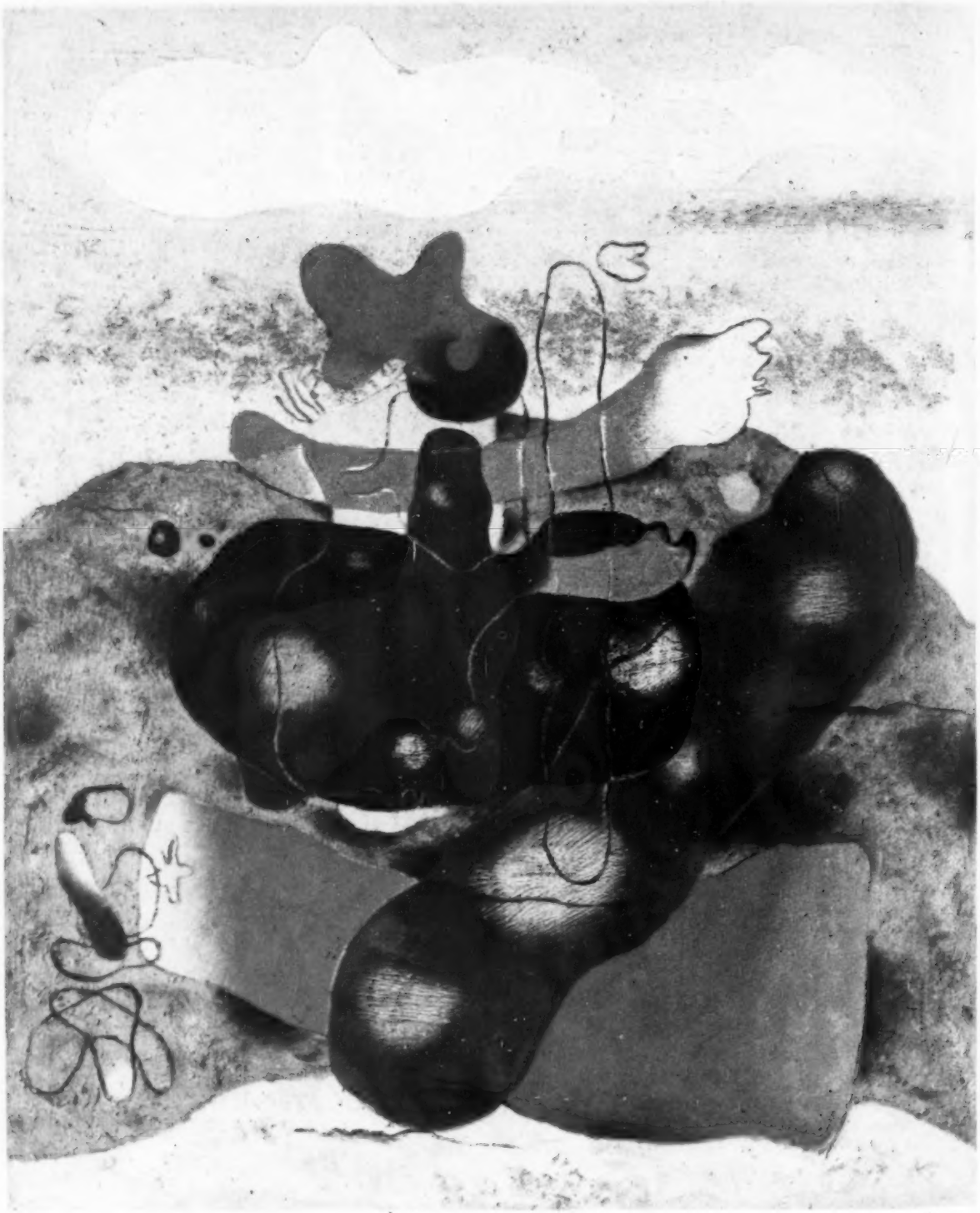


G. B. BRACELLI (1624)

Diese höchst merkwürdigen Maschinenmenschen, die kubistischen und surrealistischen Gestaltungen um 300 Jahre vorangehen, entstammen der Kupferstichfolge „Bizzarrie di varie figure di Giovanni Battista



Willi Baumeister, Apoll (1922)



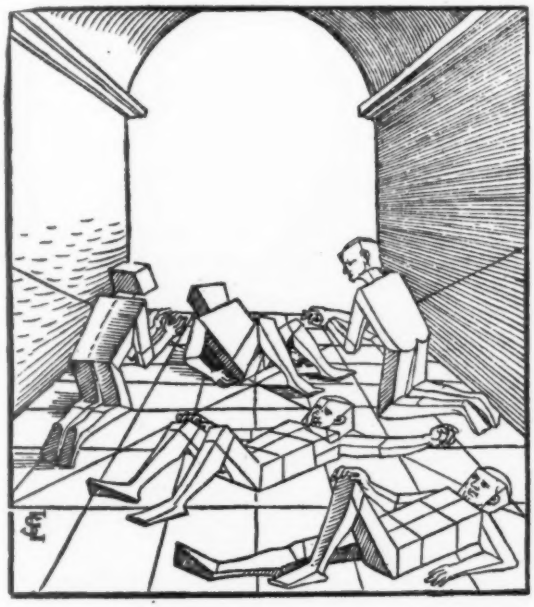
Willi Baumeister, Eidos

Ab

Von
abst
hun
im E
Abg
ban
mus
durc
rein
die
Mus
scha
lichi
Brac
ihre
tät je
für d
stän
den
Gera
Male
Male
gung
durc
ist d
selb
Qua
imm
Arbe
Sch
in se
Art
Geg
gen
ins
die
auf
ihre
räun
gest

Abstrakte und gegenständliche Malerei

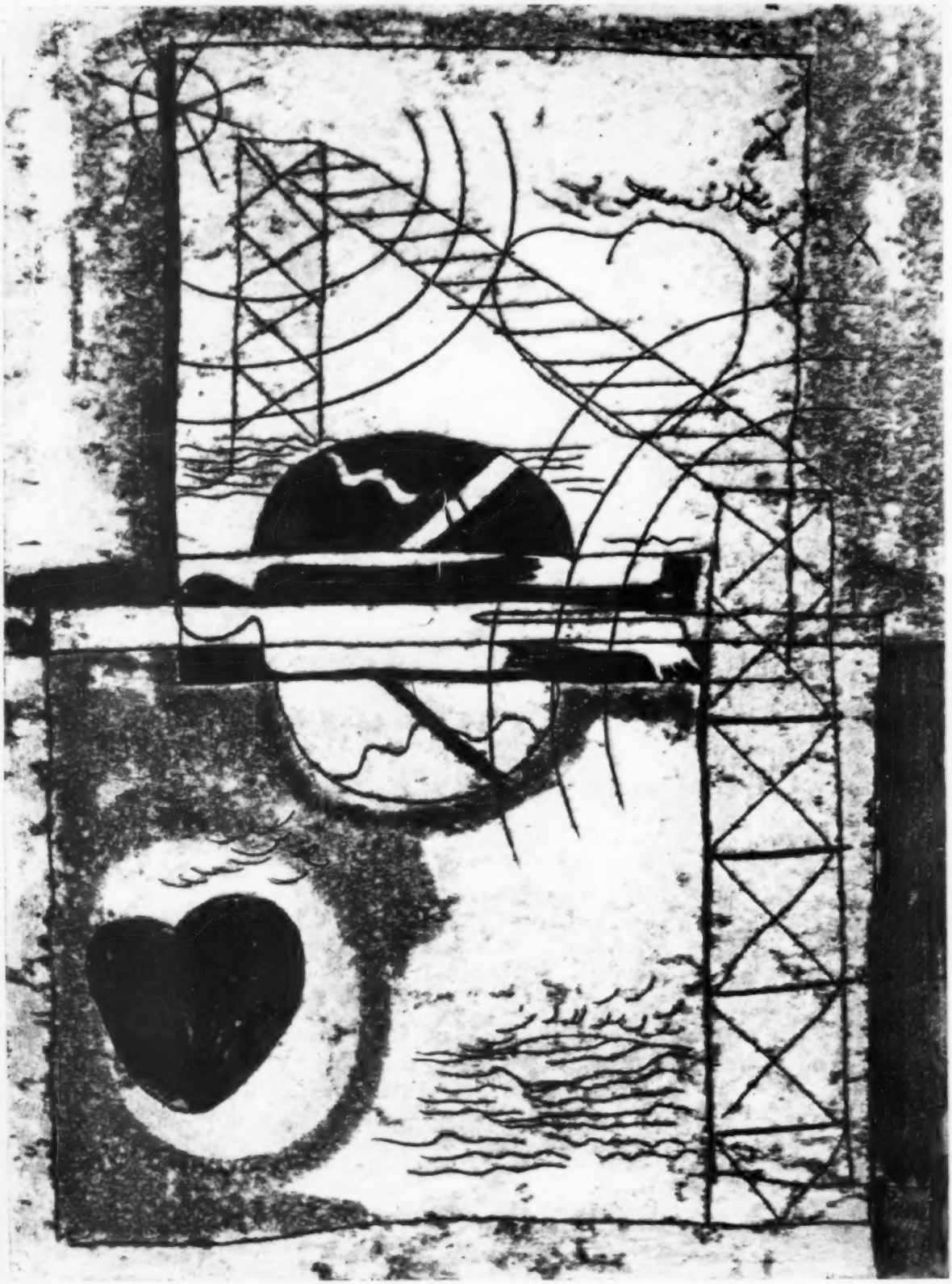
Von vielen wird die heutige Situation der Malerei angesehen als das Entwederoder zwischen gegenständlicher und abstrakter Gestaltung. Die Entwicklung der modernen Malerei, seit sie sich aus dem Historizismus des 19. Jahrhunderts befreit hat, also etwa von Courbet bis Cézanne, war ein Weg zu immer konsequenterer Naturerkenntnis im Bild. Zuerst wollte man nur die Natur malen, dann sah man, daß das Auge von dieser Natur nur den „farbigen Abglanz" ohne Mithilfe andrer Sinne erfassen könne. Mit Cézanne kam die Wendung nach der andern Seite. Er band die erregenden Naturerlebnisse in feste Flächenkompositionen. Darauf schritten seine Nachfolger im Kubismus immer konsequenter zur Umformung der plastischen-räumlichen Umwelt in ein reines Flächenleben. Dadurch erschien, da das Ding ja nur noch Ausgangspunkt für das Bild war und so seine alte Bedeutung verlor, eine rein abstrakte Malerei als die letzte Konsequenz, als die endliche Erfüllung der Malerei, die nun gleich der Musik einen Formenschatz selbstherrlich aus sich schaffte und unendliche, noch nicht erkannte Möglichkeiten vor sich sah. Vor allem haben die Bilder von Braque und Picasso außerhalb jeder Theorie durch ihre überzeugende Bildkraft und künstlerische Qualität jeden, der die Probleme der Zeit wahrhaft miterlebte, für das Neue gewonnen. Gilt nun nicht schon für rückständig, wer gegenständlich, wenn auch in einer durch den Expressionismus errungenen Freiheit, gestaltet? Gerade die begriffliche Begründung einer abstrakten Malerei wirkt verlockend und werbend. Der Wert einer Malerei wird aber nicht bestimmt durch die Überzeugungskraft einer ihr zugrundeliegenden Idee, sondern durch die künstlerische Qualität. Qualität im Bild aber ist der Ausdruck für die Intensität und Konsequenz selbständigen Sehens, augensinnlichen Erlebens. Die Qualität einer abstrakten Malerei aber ist praktisch immer noch in der Hauptsache garantiert durch die Arbeiten der führenden Kubisten Braque und Picasso. Schon Juan Gris oder gar Leger, noch mehr Kandinsky in seinen abstrakten Bildern und andere Gleichstrebende haben etwas Dünneres, Kältendes an sich, drücken eine Art Askese des Erlebens aus, wie man sie vor Bildern der Nazarener oder von Carstens und Flaxman empfindet. Gegenüber dem kräftigen Reich der Naturformen, ist der auf selbstgeschaffene Formen aufbauende Maler leicht geneigt, sich an die kleine magere Familie der geometrischen Grundformen, oder an die jenseits der Naturformen ins Allzudifferenzierte und damit für uns Zufällige, Unverbindliche sich verlierenden Flecke und Linien zu halten, die der Mißwollende zu gern als Klexe und Kritzeleien deutet. Man gewöhnt sich leicht daran, Formen und Farben auf der Fläche auszugleichen, denn sie leisten nicht den Widerstand, den die räumlich-plastischen Dinge, da sie von ihrer eigentlichen Welt aus ebenfalls geordnet sein wollen, der Flächenordnung bieten. Aus der Spannung zwischen räumlicher Ordnung und ornamentaler Ordnung der Fläche ergibt sich die rechte, fruchtbare Intensität der Bildgestaltung. Vom Naturalismus kommend, muten uns Braque und Picasso zwar abstrakt an. Man darf aber nicht



übersehen, daß sie immer von einem plastischen Gegenstand ausgehen, daß er hinter ihren Bildformungen genau so kräftig steht wie hinter solchen alter Meister. Uns muten ihre Umformungen kraß an. In Wirklichkeit tun sie bis in die letzte Konsequenz das, was jeder rechte Bildbauer von je tat. Sie heben die Formen aus den Zufälligkeiten jedes auch nur angedeuteten Illusionismus hinaus in eine Bildordnung. Sie gehen so weit, daß sie alle Erscheinungsweisen, die plastisch-räumlich gedeutet werden könnten, wie weicher Helldunkel- oder Farbübergang an Rundungen, Ovale, die als verkürzter Kreis wirken könnten, spitze Winkel, die perspektivisch zusammenlaufende Parallelen sein könnten, in eindeutig flächige Formen umbiegen. Wenn Thoma den „Bach im Tal" (Mainz, Mus.) nicht in den Rahmen unten laufen läßt, sondern ihn vor der vordersten Bildschicht ornamental quer biegt und so das Bild im Bild, die Komposition bei diesem schwer zu bewältigenden Thema rettet, so tut er in maßvoller, aber ebenso bildentscheidender Weise, was Picasso und Braque an jedem Stück ihrer Stilleben bewußt durchführen. Und gar die alten Meister! Wer empfände nicht bei Rembrandt, Tizian, Poussin gegenüber neueren Bildern die strenge Bildordnung, die „reinen Verse", wie Tizian selber sagte. Sie benutzen die Formen des Lebendigen in Erdoberfläche, Mensch, Tier und Pflanze vor allem und finden in ihnen eine Formensprache, die alle selbsterfundene Form an Ausdruckskraft und Ausdrucksdifferenziertheit weit hinter sich läßt. Schon bei Nennung der Bildgattungen stehen nicht nur Themengruppen, sondern auch Ausdrucksbereiche, Formfamilien vor uns: das zu Grundform und starkem Farbklang neigende Stilleben, das reichverknüpfte und dcch breitflächige Figurenbild, die differenziert sich verflüchtigenden Formen und Farben der Landschaft, die breite Existenz des Porträts, das ruhigere Form- und Farbenleben des Tierbildes: daß wir die Formen und Farben des Bildes als Dinge der Natur deuten können, die wir durch andres Erleben, durch Bewegung und zeitliche Folge begriffen haben, macht unsre Sinne erst für die feinen Differenzierungen etwa athmosphärischer Farben oder feinbewegter Geländeformen empfänglich. Mit anderen Worten: wir geben, wenn wir das Bild nicht mehr aus Formen der Natur aufbauen, unsre durch Jahrhunderte kräftig und biegsam gewordene Bildsprache auf, um wieder stammeln zu wollen. Es ist gut, sich des Ursprungs zu erinnern. Die Lehre, die wir aus der modernen Kunstentwicklung ziehen, will nicht auf einer Richtung allein aufgebaut sein, sondern die Entwicklung in ihrer Gesamtheit verarbeiten. Sie hat im Naturalismus und Impressionismus das Bild wieder mit erregendem Naturerlebnis erfüllt und ihm das intensive Leben zurückgegeben, das zu entschwinden drohte. Dann hat sie die Fülle dieses Lebens gebändigt durch strenge Bildordnung bis zur gewaltsamen Umformung dieses Lebens. Nun hat das Denkbild einer abstrakten Kunst uns den Sinn aller Bemühung um die Natur vor Augen geführt: sie soll der Bildsprache immer neues Leben zuführen. Picasso hat ja bekanntlich einmal sein Stilleben an die Wand genagelt und dem sich beschwerenden Zimmernachbar erklärt: „C'est la peinture." So wichtig nahm er den Gegenstand. Es mag sich also keiner verpflichtet fühlen, abstrakt zu malen, aber jeder, der malt, möge sich in der Schule des Kubismus das Bildgefühl aneignen, das wir damals, als wir das Barockerbe leichtfertig aus der Hand ließen, verloren haben. Cézanne, der auf dem Wendepunkt der modernen Kunstentwicklung steht, sprach die Forderung der Zeit am deutlichsten aus: den Poussin vor der Natur malen. Strengsten Bildbau, in den aber alle erregenden Form- und Farbwerte des neuen Naturerlebens gerettet sind! Die Entwicklung von Courbet bis Braque bedeutet Befreiung und Belebung der Malerei, den Aufbau einer neuen Tradition, die es nun gilt zusammenzufassen. Das in der Natur Gefundene soll ganz Bildarchitektur, ganz Flächenleben und Ausdrucksgeste werden. Uns Deutschen mögen die Expressionisten gegen die Kubisten als die erscheinen, die diese Probleme der Bildformung tiefer erfaßten. Ihre Bildformungen aber sind zu leicht, weil sie ihre Umformungen als Vereinfachungen gaben, während die Kubisten durch geistige Konsequenz die intensive Arbeit der Naturumformung sicherten. Ihre Arbeiten tragen das Zeichen höherer künstlerischer Qualität. Für den Maler, der den Schluß aus der gesamten modernen Entwicklung zieht, existiert die Frage, ob gegenständliche oder abstrakte Kunst, gar nicht. Jeder Gegenstand ist ihm Anlaß zu abstrakter Bildformung, und jede abstrakte Form will Leben und Nahrung erhalten durch Zeugung mit der Welt des Sichtbaren um uns. Die Natur ist uns unerschöpflicher Anlaß zur Verinnerlichung, und die Liebe, die den Ausschlag gibt, will einen Gegenstand haben, in dem sie sich erfüllt.

ERNST STRASSNER

Karl Otto Goetz, Komposition (1943)



H. Burcardo, Dies- und Jenseits (1935)

Ernst Wilhelm Nay, Komposition →

picasso

Mit Picassos Namen pflegt sich der Begriff des Kubismus zu verbinden. Für ihn selbst war aber der Kubismus nur ein Durchgang. Picasso läßt sich in keiner Bestimmung fassen. Gerade die Auflehnung gegen jede Definierbarkeit und Determiniertheit ist das eigentliche Wesen dieses inbrünstigen Anarchisten.
Diese Auflehnung ist für uns wichtig in der Gestalt von drei Freiheiten:
Freiheit vom Gegenstand im Sinne unbedenklicher technischer Machtergreifung über die Formen der Natur — die frühere Zeiten als gottgegeben hinnahmen — und naturferner Verwertung dieser Formen im Bild.
Freiheit von der Geschichte im Sinne der Verneinung jeglichen Stilzwanges, beliebigster Wahl der Vorbilder und willkürlichster Umformung historischer Anregungen in einer völlig eigenen persönlichen Gestaltung.
Und Freiheit schließlich auch von jeglicher Festlegung einer eigenen Entwicklungsrichtung, Freiheit, sich auch über die Ergebnisse des eigenen Schaffens, mit unvorsehbaren Sprüngen ins jeweils ganz Andere, hinwegzusetzen.

Der Glaube an ein beständiges, verharrendes, geschlossenes Ich, an die von den klassischen Philosophen behauptete Starrheit des Charakters, scheint durch Picassos Wandlungsfähigkeit ebensosehr widerlegt wie die Wesensselbigkeit des Naturgegenstandes und der alltägliche Sinn der Dinge durch seine Umwandlungsgabe. Wie ein Zauberer erscheint er uns — wer vermöchte zu sagen, ob ein böser oder ein guter —, dessen Leben und Tätigkeit nur darin besteht, daß er die Welt und die eigene Person unaufhörlich in immer neue und immer unerwartete Gestalten verwandelt. Seine Gesinnung scheint beinahe in einer erhabenen Gesinnungslosigkeit zu bestehen, sein Wesensgesetz in einer Gesetzlosigkeit, die sich selbst von Fall zu Fall jeweils andere Gesetze gibt. Wie mit den roten und grünen Leuchtbuchstaben großstädtischer Flammenschriften steht das Wort Nietzsches, des Propheten des Nihilismus, lockend und drohend über seinem Scheitel: „Nichts ist wahr und alles ist erlaubt." Er ist der Typus des isolierten einzelnen unserer Zeit, von dem der französische Dichter Jean-Paul Sartre sagt: „er ist dazu verurteilt, frei zu sein." Die entgegengesetztesten Möglichkeiten liegen in seinem Bereich dicht beieinander. Er springt von expressionistischen zu naturalistischen, von romantischen zu neusachlichen, von kubistischen zu klassizistischen Werken. Und dies nicht etwa nur im Sinne eines fortlaufenden Entwicklungsweges — obgleich auch der vorhanden ist: gerade unsere Bilderreihe wird ein Stück davon aufzuzeigen haben, — sondern als ein Mensch, der nicht wie Luther bekennt: „. . . ich kann nicht anders, Gott helfe mir. Amen.", sondern der den größten Wert darauf legt, stets mit der Tat zu beweisen: „ich kann auch anders." Das heißt, er will nicht in Abhängigkeit und Gehorsam leben, nicht mehr von Gott — wie Luther — nicht mehr von der Natur — wie die alte Kunst — und nicht einmal mehr von einem eigenen unabänderlichen Wesensgesetz wie doch fast alle seine Zeitgenossen — sondern frei in jeder Hinsicht, so wie es niemals einer gewagt hatte, frei zu sein, — es sei denn jener Geist des Widerspruches, der den Satz geprägt hat: „Nur wer sich wandelt, bleibt mir verwandt."

In einer solchen Haltung liegen natürlich ungeheure Gefahren. Nicht nur, daß gewisse Werke Picassos jenen Kritikern recht zu geben scheinen, die in seiner Kunst einen Zug sublimen Bluffs, geistreicher Charlatanerie, überlegener Verspottung des arglosen Bürgers zu entdecken meinen. Die tiefste Gefahr liegt in der metaphysischen Konsequenz einer solchen Schaffensweise, gerade dann, wenn sie wie im Fall Picassos wahrhaft genial ist und von einer beinahe michelangelesken Inbrunst getragen wird.

Bis zu unserem Jahrhundert galt eigentlich noch das Wort Dantes, die Kunst sei die Enkelin Gottes; nämlich Ebenbild und Tochter der Natur, so wie die Natur Ebenbild und Tochter Gottes sei. Diese Abhängigkeit, diesen Gehorsam, diese fromme Ehrfurcht hat nun kein andrer Künstler vor Picasso so entschieden und konsequent aufgekündigt. Wie Prometheus formt er eigenwillig Gestalten nach seinem eigenen inneren Bilde. Seine Träume, seine Visionen, seine Halluzinationen sind ihm wichtiger als alle Realitäten. Aber wiederum ist ihm seine Freiheit des „Auch anders Könnens" wichtiger noch als seine Träume. Um sich selber diese Freiheit zu beweisen, greift er zuweilen wieder nach realen Gegenständen. Aber er spielt nur mit ihnen wie ein Kind, das im nächsten Augenblick sein Spielzeug zerbrechen wird.

Es ist wohl zu verstehen, wenn viele in Picasso den künstlerischen Propheten jener großen Entmenschlichung sehen, die gerade in der Hybris des Menschen besteht, Maß aller Dinge sein zu wollen. Vor manchen seiner Werke denkt man an das furchtbare Wort des Anarchisten und atheistischen Mystikers Michael Bakunin, eines Vorläufers der russischen Revolution, zu deren begeisterten Bewunderern übrigens Picasso gehört: „Wenn Gott existieren würde, dann müßte man ihn vernichten . . ."

Man kann diese Haltung zum Leben ablehnen. Ja, es wird heute vielleicht alles darauf ankommen, daß wir sie überwinden. In jedem Falle aber hängt die Beurteilung eines Künstlers nicht davon ab, wieweit wir seine Weltanschauung bejahen. Wenn eine Kunst der ihr zugrunde liegenden Lebensstimmung vollkommenen Ausdruck verleiht, dann vermag sie auch das Lebensgefühl und die Seinserkenntnis von Andersdenkenden zu steigern und zu bereichern. Das gilt nirgends mehr als von der Kunst Pablo Picassos, dieses wenn nicht genialsten, so doch sicherlich interessantesten und vielseitigsten Künstlers unserer Zeit.

Die Büglerin (1903) Bei Degas waren es zwei. Eine gähnend mit aufgerecktem Ellbogen, die andre arbeitsversunken mit ganzer Kraft auf das Plätteisen drückend.

Hier sind beide Bewegungen in einer einsamen Gestalt vereinigt: das strebende Emporstemmen im gotischen Spitzbogen der einen Schulter, das lastende Zusammensinken der andern Schulter und des Kopfes, der wie ein abgebrochener Baumwipfel herabhängt. Degas malte realistische Prosa, die Strenge der Form war bei ihm verheimlicht hinter dem Momentanen und Drastischen der Alltagsbeobachtung. Bei Picasso ist ein lyrisches Gedicht großen Atems daraus geworden, dessen monumentale Architektur gleich zuallererst die Aufmerksamkeit fesselt.

Nicht nur irgendeine fremde einsame Frau, die am Zusammenbrechen ist, wird vor uns hingestellt, ragend wie vor der Weite spanischer Landschaft, sondern die ganze trostlose Einsamkeit des jungen Künstlers selber. Nicht nur soziales Mitleid, das sich in Müdigkeit und Elend einfühlt, sondern inbrünstige Melancholie, die sich eins fühlt mit allem Überdruß, aller Schwermut, die es in der Welt gibt.

Die unregelmäßige, gedehnte Rautenform, — eine immer wiederkehrende Lieblingsform Picassos — ist ganz Ausdruck. Ein sehnsüchtig emporstrebendes Gebäude, das kurz vor dem Zusammenbruch zu sein scheint, da es — wie die Gewölbe von Beauvais — die ihm auferlegte Last — seine eigene Last — nicht zu tragen vermag.

Eine andere Erinnerung taucht herauf: die Louvre-Sklaven Michelangelos. Dort ist der gleiche Widerstreit zwischen emporstrebender Sehnsucht und absinkender Schwermut, jene michelangeleske Tragik des Stemmens und Lastens; leidenschaftliches Aufbäumen ins Weite und Große und ohnmächtiges Zusammenbrechen unter einer Schicksalswucht, die in der Schwere des Steines ausgedrückt scheint.

Der Hinkende (1904) Solch eine Zeichnung allein würde schon genügen, um Picasso zu den großen Meistern zu zählen. Hochaufgerichtet, wie ein gotischer Turm am Meer, aber wieder ein Turm, der dem Einsturz nahe ist, ruht diese Gestalt auf den beiden stemmenden Streben der Krücke einerseits und des in der Vertikale bis zur Schulter durchgeführten gesunden Beines andererseits — dazwischen hängt das kranke Bein, hängt beinahe der ganze Körper, in der gleichen willenlosen Schwere wie das Haupt der Büglerin.

Auch dieses Einbein ist eine gestaltgewordene Klage — ist es die Klage des vereinsamten Einzelnen unserer Zeit, der sich nicht helfen lassen will und es vorzieht, bis ans Ende seiner Kräfte die Last seines eigenen Stolzes zu tragen?

Die Gauklerfamilie mit dem Affen (1905) Welch ein Paradox: ein monumentales Genrebild! Denn hier wird ohne Zweifel eine ganze Geschichte erzählt, fast wie beim alten Knaus — aber die Strenge der Form erhebt sie zur Schlichtheit des Symbols.

Im Hintergrunde des Gauklerzeltes hält eine mädchenhafte Mutter ein Kind auf dem Schoß. Aber es ist keine Madonna, sondern offenbar, nach den zierlichen Füßchen und der Leichtigkeit der Gestalt zu urteilen, eine kleine Tänzerin, und das Kind auf ihrem Schoß ist krank und windet sich in Krämpfen. Diese Szene bildet die Mitte zwischen einem Harlekin und einem Affen. Beide scheinen mit dem gleichen Interesse den Krämpfen des Kindes zugewandt — wie der Harlekin von oben hernieder, blickt der Affe von unten herauf.

Diese beiden rahmenden Gestalten sind in einen bitter ironischen Vergleich miteinander gesetzt. Und hier kommt man schon nicht mehr aus, ohne von der Form zu reden. Die Glieder des Menschen und des Tieres reimen sich gleichsam aufeinander. Die hilflose Langarmigkeit des hageren Harlekins, der seinen Körper wie etwas ihm Fremdes zu empfinden scheint, ist in ebenso deutliche formale Beziehung gesetzt zu dem langen Arm des Affen wie seine spinnenfingrigen Hände, seine Knie, seine spitz aufragende Schulter zu den Greifhänden, dem Knie, dem eckigen Genick des Tieres. Aber man kann nicht behaupten, daß dieser Vergleich zugunsten des Menschen ausfiele: der hat das eigentümliche Weltverlorene einer Marionette, sein Niederschauen ist so kraftlos verzweifelt wie das der Büglerin war, während der behaglich hingekauerte Affe in seinem Aufblick fast etwas Gutmütig-Wohlwollendes, Jovial-Herablassendes an den Tag legt. Das Tier in seiner Ruhe scheint den gequälten und müden Menschen überlegen zu sein — es hat die Würde der reinen Natur vor den Wesen voraus, die zwischen Geist und Natur auf die Folter gespannt sind. Man denkt an die bekannte Weissagung: „Was der Affe heute für den Menschen ist, das wird einst der Mensch für den Übermenschen sein: ein Gelächter und eine Scham."

Der Harlekin ist ein Bruder von Gestalten wie der Büglerin und des Hinkenden. Wo dort nur die große Melancholie der Einsamkeit war, ist hier die Beziehung von Wesen zu Wesen als trügerischer Schein entlarvt. Was an Menschlichem hinter der glänzenden Lüge des Berufes blieb, ist Hilflosigkeit und Qual.

Nichts ist gewiß, nirgends ist Sicherheit, niemand ist geborgen. Der schmerzhaft gewundene Körper des Kindes, das den Mittelpunkt der Komposition und des Interesses bildet, dient mit Arm und Beinen der formalen Verklammerung der ganzen Gruppe. Zum gotischen Streben und Lasten ist hier noch die Formverschränkung und der dreifache Stufenfall von Schulter zu Schulter hinzugekommen; der Sehnsucht und Schwermut sind Zärtlichkeit und Ironie beigemischt.

Vor einem solchen Werke läßt sich gewiß nicht leugnen, daß jede Form aus warmer Empfindung, ja Empfindsamkeit geboren ist und daß wir hier eine Aussage von einer inbrünstigen Menschlichkeit vor uns haben, die aus unbedingter persönlicher Notwendigkeit erwachsen scheint. Das ist keineswegs immer so bei Picasso.

Kopf (1907) Der errungene Ausdruckstil hat dem jungen Maler nicht genügt. Er muß das Bedürfnis nach größerer Härte und Bestimmtheit gehabt haben — vor allem aber nach einem Zurückdrängen des Inhaltlichen und der weichen persönlichen Empfindung, dieser beiden Elemente, die sein Frühwerk trotz aller Formenstrenge beherrschen. Zwei Jahre später malt er ein schlafendes Frauenantlitz. Nun ist ein holzgeschnitztes Sinnbild daraus geworden, keine der Natur angepaßte Totenmaske mehr, eher die Tanzmaske eines afrikanischen Negerstammes. Im Grunde sind die seelischen und formalen Voraussetzungen die gleichen wie bei den Harlekinen und bei der Büglerin, nur eben gleichsam maskiert durch die schroffe Konsequenz des Formalen. Die spitzwinklig-langgezogene Rautenform ist hier verselbständigt, hat aber nichts von jener Ausdrucksverbindung aus Sehnsucht und Schwermut eingebüßt. Nur daß hier ein Ausgleich von tiefster Ruhe hergestellt ist — aber noch zwingender und ergreifender, weil der Widerstreit der strengen Formen mitgemalt ist, aus dem sich diese Versöhnung erst zusammensetzt. Jetzt wissen wir, was uns dort noch gefehlt hatte: eben jene dramatische Kontrapunktik, die in den früheren Werken schon da war, aber erst jetzt durch das Opfer der Naturnähe ihre reinste Musikalität erreicht. Die überlastende starke Kurve der oberen Wange, die auffangende der unteren, sanfter schwellend dem sanft schwellenden Umriß des Armes angeschmiegt, bilden die gleiche symbolische Mandelform wie die in sie einbeschriebenen Augenlider. Aus dem Ineinandergreifen spitzer Winkel und gedehnter Bögen, lebensvoll durch gewisse asymmetrische Abweichungen, entsteht ein Traumgesicht erlösender Entspannung: die Maske des Schlafes. Kein Menschenantlitz, sondern Bildnis einer primitiven Gottheit.

Horta am Ebro (1909) Zwei Jahre später malt er in seiner spanischen Heimat dieses Fabrikgelände zwischen Palmen: ein weiterer großer Schritt in Richtung auf Härte und Bestimmtheit der Form und Zurückdrängung des menschlichen Gefühlsinhalts. Es ist einer der ersten „kubistischen" Versuche. Bezeichnend ist der nüchterne, schon an sich harte und bestimmte Gegenstand: die scharfkantige Architektur einer Fabrik. Im übrigen ist die Herkunft von Cézanne deutlich (bei Cézanne findet sich, nebenbei gesagt, auch schon ein Farbikschornstein ähnlich im Sinne

des Bildbaus verwendet: L'Estaque). Cézanne hatte alle Konturen durch Zusammenstoßen kontrastierender Farbflächen entstehen lassen. Picasso stellt diese Flächen in verschiedenen räumlichen Schnittebenen gegeneinander, so daß jede Kontur zu einer Kante wird. Dadurch erhält das Ganze des Bildes eine Ähnlichkeit mit geschliffenem Kristall. Die Grundformen des Sehens, auf die alles in der Natur zurückgeführt wird, sind hier nicht wie bei Cézanne runde, also nicht mehr Kugel, Kegel und Zylinder, sondern kantige: Würfel, Prismen, Pyramiden. Die räumliche Illusion ist so deutlich wie möglich abgelehnt: an manchen Stellen sind die Gesetze der Perspektive geradezu umgekehrt. Dennoch ist eine starke Raumwirkung da, aber eine ganz irrationale. Die Formen, übereck gestellt, erzeugen interessante und vielfältige Überschneidungen. Ein spitzwinkeliges Emporstreben, das sich um vertikale Achsen ordnet, ist auch hier wieder entscheidendes Formgesetz. Ebensowenig wie eine räumliche Illusion ist aber ein starres Konstruktionsschema oder etwa eine präzis mathematische Berechnung zu finden: die Überschneidungen sorgen für das Unbestimmte im Bestimmten, das Zarte im Harten, das Andeutende, das dem Bilde trotz aller Schroffheit einen malerischen Charakter bewahrt.

Das Grundproblem ist wie bei Cézanne das de Polyphonie; Ausgangspunkt und Ziel das harmonische Ineinandergreifen des Bildgesamt. Die Gegenstandsformen versinken in ihre Umgebung wie bei einem Bilderrätsel, zwingen ihr aber ihre Gesetze auf, etwa so wie das Bauwerk des Barock den Garten geometrisiert. Der Drang nach Vereinfachung und Verfestigung des Bildgefüges hat alles impressionistisch Flüchtige bis zum äußersten Grade getilgt und etwas hervorgebracht, das in seiner starren Dauerform an die Architektur einer Fuge erinnert —: gefrorene Musik.

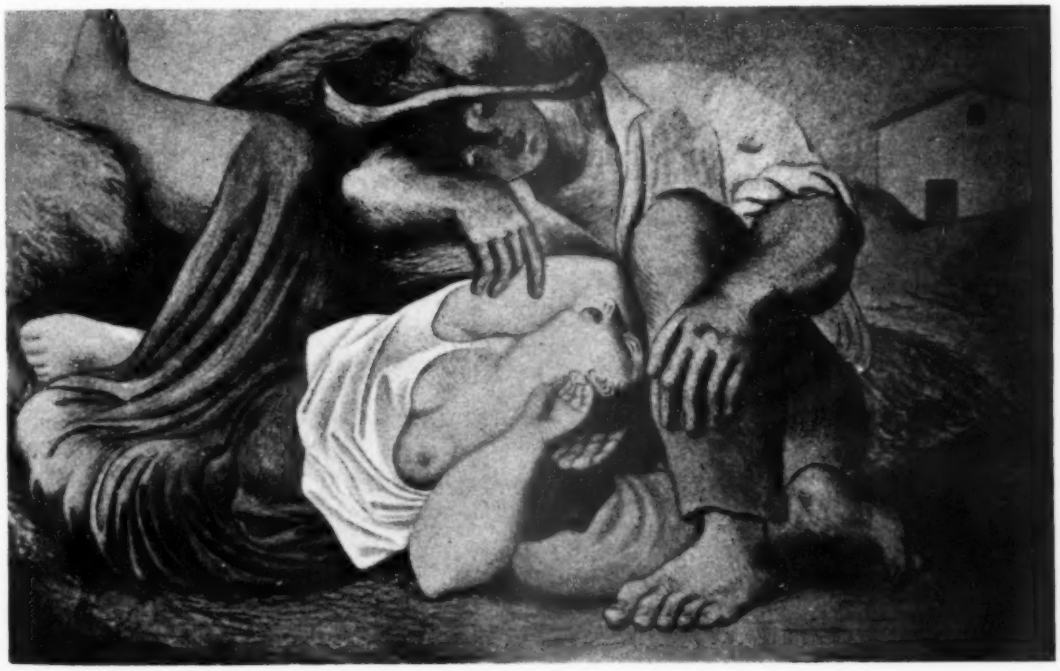
Stilleben (1912) Dieses Bild gehört der wohl am schwersten zugänglichen Entwicklungsphase Picassos an. Bisher waren immer noch wenigstens Erinnerungen an Bekanntes und Vertrautes da, mit denen man sich helfen konnte.

Der Kubismus sei eine Sprache wie jede andere, soll Picasso einmal gesagt haben: „Wenn ich ein englisches Buch lese, ohne Englisch zu können, werde ich keinen Sinn hineinbringen; aber mir wird darum nicht einfallen, zu behaupten, es sei keiner drin. Wenn mir daran liegt, es zu verstehen, muß ich zunächst einmal die fremde Sprache von Grund auf erlernen." Was man auf diesem „Stilleben" — eher gleicht es freilich einem Schlachtfeld — an Gegenständlichem erraten kann, sind einzelne Teile einer Violine, von eckigen Formen durchschnitten, und ein umgestürzter Korb mit Früchten rechts unten, der den einzigen Anhaltspunkt dafür bietet, in welcher Lage man das Bild überhaupt halten soll. Nicht der fertige Zustand des gesehenen Objektes, der sich dem Verstand aus wiederholtem, summiertem Hinblicken ergibt, ist hier dargestellt — das war das Anliegen der Realisten, also etwa eines Leibl oder Schuch. Aber auch nicht der einzelne Blick — ein Wahrnehmungsaugenblick, ein verschwimmender Reflex aus Licht und Farbe, wie die Impressionisten ihn als ursprünglichstes Element des Sehens entdeckt hatten. Vielmehr wird das Nacheinander der in mehreren einzelnen Blicken erfaßten Gegenstandsfragmente, so fragmentarisch, wie es ist, neben und übereinandergeschichtet, sich kreuzend, sich überschneidend. So entsteht nicht ein Bild des Gegenstandes, sondern etwas wie das verwackelte Gezitter einander durchdringender Projektionen, ein verschiebliches Stückwerk ohne „objektive" Organisation. Der Gegenstand wird zum Ereignis im Ursinne des Wortes: „Eräugnis". Es wird nicht das Endresultat des Sehens gezeigt, sondern die Tätigkeit des Sehens selber: das subjektive Erlebnis des Sich-Bildens von Gesichtsvorstellungen. Ein Chaos gleichsam, das erst im Begriff ist, sich zu ordnen; keine feste Gestalt, sondern der Gestaltungsprozeß in Bewegung. Das entspräche etwa der Philosophie einer unaufhörlich sich vollziehenden, niemals fertigen, niemals seienden, stets werdenden Schöpfung: eine Welt, nicht als Ganzes geordnet, sondern nur Kreuzung und Überschneidung von „Eräugnissen"; und mitten im Spiel der Zufälle und Einfälle einzelne regelmäßige Bildungen, fixierte Formfragmente als Oasen im Chaos. Es entspricht aber vor allem der Einführung der Zeit als vierter Dimension in die Raumberechnungen der neuen Physik — auch hier ist der seltsame Eindruck von Entwirklichung dadurch entstanden, daß zeitlich aufeinanderfolgende Eindrücke zu einem einzigen Mit-, Neben- und Übereinander vereinigt wurden.

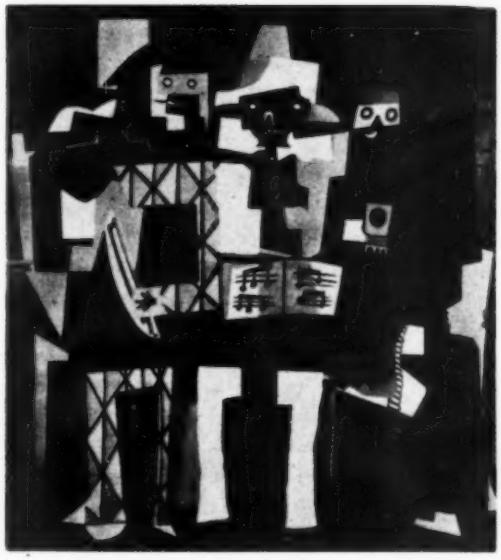
Stilistisch ist dadurch die Phase des sogenannten „analytischen Kubismus" erreicht. Das heißt die Einzelformen der Naturgegenstände werden aus ihren natürlichen Zusammenhängen herausgeschnitten und im künstlerischen Zusammenhang des Bildes neu zusammengestellt. Das Stückwerk unseres Sehens wird nicht „naturgemäß" zum Gegenstandsabbild verbunden, sondern zu einer Welt von Fragmenten scheinbar zufällig durcheinandergeschüttelt. So entsteht der Eindruck einer Anarchie, ja eines Vernichtungsrausches. Jeder Glaube an die Wirklichkeit des Alltags ist zerstört. Der Zusammenbruch einer Welt scheint symbolischen Ausdruck in solchen Bildern zu finden — die Trümmerfelder der Weltkriege prophetisch geweissagt. Aber wie im Politischen, so wird auch im Künstlerischen die Vernichtung alter Ordnungen nur gerechtfertigt durch einen gänzlich neuen Aufbau. Und so erhebt sich aus den Trümmern der Gegenstandsformen der polyphone Aufbau der Bildform. Gerade die Zerstückung und Ver-

mischung der Formen, die Auflösung des Gegenstands in simultan dargestellte Blickfragmente, machen einen malerischen und kompositionellen Reichtum, eine Fülle der Kombinationen möglich, wie sie die frühere Malerei kaum ahnte: Kontraste und Analogien reiner Formen, Entsprechungen von Winkeln und Richtungen, kristallisches Anschießen um Hauptachsen, Gegensätze realistischer Einzelheiten inmitten abstrakter Umgebungen, schließlich sogar rein technische Reize der Oberflächengestaltung — Rauheit, Glätte, Maserung, Muster usw. Alles das in immerwährender Bewegung, niemals ruhend, rhythmisch durcheinandergeschüttelt wie im Pulsschlag großer Maschinen, gleichsam in einem nie aussetzenden Verwandlungsprozeß begriffen —: ganz wie die dynamische Schwingungswelt der Materieteilchen nach den neuen naturwissenschaftlichen Forschungen. Wahrhaftig — eine völlig neue malerische Sprache. Aber ebensosehr Malerei wie irgendein Bild von Rafaello, Rembrandt oder Cézanne.

Rast der Schnitter (1919) Aber Picasso fährt fort, sich allen Definitionen zu entziehen. Mit nur geringer Übertreibung könnte man sagen, daß sich an jedes seiner Bilder ein neuer Ismus angeschlossen habe. Er überläßt es andern, ihn zu wiederholen: ehe er sich selbst zum Muster wird, durchstreift er lieber die ganze Kunstgeschichte nach Vorbildern, die er ohne jeden hergebrachten Respekt auf seine Art benutzt, die er in seine Sprache — oder Vielsprachigkeit — übersetzt, um mit ihnen nach Belieben zu schalten. Von der Negerskulptur bis zu Michelangelo und Maillol, von attischen Lekythen bis zu Louis Le Nain, Greco und Breughel ist ihm nichts fremd geblieben. Ein klassisches Kunstwerk kann seinen Gestaltungstrieb in derselben Weise anregen wie eine zufällige Zusammenhäufung irgendwelcher gleichgültiger Dinge in der Atelierecke. Von der metaphysischen Problematik seiner großen Abstraktionen scheint er sich in Zwischenzeiten immer wieder an klassizistisch anmutenden Figurenbildern, ja an rein „sachlich" gemalten Naturausschnitten zu erholen.



Wie ein solches „Anknüpfen an die Überlieferung" aussieht, mag die vorliegende kleine Bleistiftzeichnung veranschaulichen, in der die Erfahrungen seiner „antiken" Periode auf ein Thema der realistischen Malerei angewandt sind. Freilich ist dieses Schnitterpaar in seiner Quintessenz „kubistischer" als etwa der flächenhafte „Karneval" der zwei Jahre später entstand: Das Kubische, die Mächtigkeit des Volumens und die Architektur des Raumes zeigen die Schulung. („Der Kubismus ist für die Malerei, was die Harmonielehre für die Musik ist" sagt André Lhote). Aber wäre nicht auch ein Bild wie die Heilige Familie von Michelangelo (Madonna Doni) in diesem Sinne kubistisch? „Ein Sonett verschränkter Formen" hat ein Historiker jenes Renaissancewerk genannt. Und nicht nur ist diese Kennzeichnung auch ganz und gar auf die Zeichnung Picassos anwendbar, sondern wir haben es auch von innen her wieder, wie bei den frühen Bildern, mit jenem gleichen Kontrast des Lastenden, Wuchtenden, gegen das dagegen Anstrebende und Emporstemmende, zu tun, der den Schöpfer des Barockstiles fernher zu einem Wesensverwandten des großen Revolutionärs unserer Tage macht.



Aber noch ein anderer Name muß hier genannt werden: Pieter Breughel. Er bedeutet: Erdnähe. Dieses Menschenpaar ist wie eine Illustration zu dem Satze, daß Gott den Menschen aus einem Klumpen Erde geknetet habe. Und noch in der völligen Dumpfheit der Erschöpfung — in der natürlich auch wieder, wie einst in der Büglerin, eine Note sozialer Anklage mitschwingt — erhebt sich die animalische Kraft dieser strotzenden Leiber zu einem übermenschlichen, an Grundmächte rührenden Pathos. Breughel und Michelangelo, Bauernkirmes und Jüngstes Gericht scheinen in dieser Bleistiftzeichnung einsgeworden, deren wahrhaft monumentale, ja, barocke Ausdruckswucht die Mittel jahrhundertealter Tradition zusammenfaßt.

Karneval (1921) Der Entwicklungslinie folgend, die Karl Einstein zeichnet („Die Kunst des 20. Jahrhunderts", Propyläen-Verlag) — freilich an manchem verlockenden Seitenweg vorbei — wählen wir nun ein Werk aus dem Stadium des „synthetischen Kubismus". Der Name besagt, daß es sich nicht mehr wie beim „analytischen Kubismus" um Zergliederung des Gegenstandes handelt, sondern um Zusammenfügung frei erfundener Formen zu einem ungefähren erratbaren Gegenbild der Natur. Die Fläche des Bildes erscheint dadurch zerlegt in Teile vieler verschiedener Flächen, die sich mosaikartig zu einem polyphonen Ganzen zusammenfügen. Freilich möchte ich hier den Zweifel äußern, ob dies überhaupt noch „Kubismus" genannt werden dürfe; denn wir haben es ja nicht mehr mit drei- (bzw. vier)dimensionalen stereometrischen Elementen zu tun, sondern mit rein geometrischen Mosaikfiguren, die wie Tapetenstücke mit wechselnden Mustern eine Fläche aus reinen Flächenfragmenten bilden. Vom Raum ist hier nichts mehr zu spüren, ganz im Gegenteil: von hier aus wird die Technik des „papier collé", des Klebebildes und der Montagemalerei, verständlich.

Etwas anderes ist überraschend: in diesem buntscheckig zusammengesetzten, scheinbar ganz aus artistischen Formkombinationen entstandenen Bild ist der Inhalt wieder zu neuer Bedeutung erwacht. Alle Lieblingsgegenstände der Zeit — Maske, Harlekin, Puppe, Musikinstrumente — sind hier vereinigt wie zu einem symbolischen Fasching, dem großen Maskenfeste des Daseins.

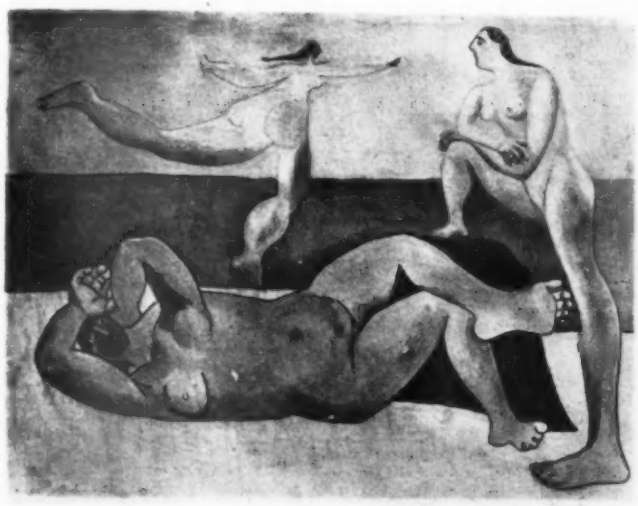
Aber wenn auch besonders in der „analytischen" Periode das Gegenständliche auf das geringste Maß des Interesses herabgedrückt erschien, ganz aufgegeben hat Picasso es merkwürdigerweise in keinem seiner Werke. Es gibt den abstrakten Linien und Figurenspielen erst den Ernst und die Bestimmtheit des Ausdrucks, das Problematische und Zwiespältige, Beziehungsreiche und Rätselhafte, wie Picasso es will. Seine Kunst bleibt immer Auseinandersetzung mit der sichtbaren Wirklichkeit, wenn er auch noch so frei mit ihr schaltet.

Frauen (1923) Zwischen diesen „Frauen" und dem Schnitterpaar scheint eine mindestens so weite Entwicklungsspanne zu liegen wie zwischen der Madonna Doni und dem Jüngsten Gericht. Aber es sind nicht mehr als vier Jahre — und wahrscheinlich hätte schon ein einziges genügt. Zunächst ist zu sagen, daß der Titel leicht irreführen könnte. Wer sich diesen „Frauen" nähert, so, als träfe er sie leibhaftig an irgendeinem Badestrande, der wird entsetzt oder zum Lachen gereizt sein.

Jemand stellte an Picasso die Frage, ob er denn die Welt wirklich so sehe, wie er sie male. — „Um Gotteswillen, das wäre ja fürchterlich!" war die Antwort.

Er malt nicht Menschen und Dinge, sondern Bilder. Man darf sich als Betrachter seinen Gestalten nicht im wirklichen Raume gegenüber denken. Man nehme sie als Bewegungssuggestionen und fühle sich in sie hinein wie in lyrische Gleichnisse, die ja auch oft genug dem Alltagsverstand widersprechen. Keine Frauen, überhaupt keine Personen, sind hier dargestellt; schon eher Personifikationen: Versichtbarungen unsichtbarer Urphänomene. Da sieht man nichts anderes als die Schwere selbst, hingelagert mit Bergeswucht; nichts anderes als reinen Schwung an sich, der wie ein Pfeil vom Bogen in die Tiefe schnellt; nichts anderes als die ewige Möglichkeit, kühn und leicht und festgegründet zur Höhe aufzusteigen, wie sie sich in einem Baum, einer Säule oder einem aufrechten Menschenkörper verwirklichen mag. Ein Spiel von Kräften ist hier zur Anschauung gebracht, das den Rahmen sprengt und den geschlossenen Bildraum zum offenen Weltraum weitet. Nur mit Hilfe solcher irrationalen Zerrspiegelperspektive konnte es gelingen, die kosmischen Dimensionen selber im kleinen Bildformat einzufangen — die Breite, die Tiefe, die Höhe in ihrer ganzen Unendlichkeit; oder soll ich lieber sagen, die irdischen Elemente: die schwere Erde, den eilenden Wind, die jäh aufspringende Flamme? Am Ende bringt es dieser Zauberer gar noch fertig, Menschengestalten in einen Berg, einen Vogel, einen Baum zu verwandeln . . .

Nicht als ob Picasso solche Gedanken bei der Arbeit gehabt haben müsse. An diesem Werk ist nichts Ausgedachtes; alles ist elementar erlebt und zum genialen Ausdruck des allgemeinsten räumlichen Daseins zusammengedrängt. Dies ist die extremste, strengste Folge aus der Sehnsucht eines Marées, eines Cézanne: das Unendliche im begrenzten Raume des Bildes zu lebendiger Wirkung kommen zu lassen. Wir stehen am Rande des Unmöglichen, und alle unsere deutenden Gedanken hinken notwendig hinterher. Deutungen sind ja nur Notbrücken für den Betrachter, die nach Belieben abgebrochen werden können, wenn sie zum Ziele geführt haben. Dieses Ziel aber heißt: Sehen und Erkennen — und zwar dort, wo kein Sagen und Denken mehr hinreicht.



Natu
ein f
biger
eines
inspi
Dicht
ist nu
zu ei
räum
Ohne
stark
durch
Aus
warm
getri
und
Leuc
wird.
grün
Zum
Runc
elast
der V
Bilde
bänd
Bildr
Fens
saisc
Rhyt
und
such
zu ei
bring

Pabl

Nature morte (1941) Ohne voreilige Schlüsse auf Picassos „neuesten Stil" zu ziehen, sei abschließend noch ein für die jüngstvergangenen Schaffensjahre bezeichnendes Werk betrachtet, und zwar an Hand einer farbigen Reproduktion. Picasso hat niemals ungegenständlich gemalt. Wie ein genialer Komponist von den Versen eines Gedichtes, so läßt sich dieser Künstler durch irgendeine zufällige Zusammenstellung von Gegenständen inspirieren und setzt sie in Malerei um. Aber die Musik, die der Tondichter für einen Text erfindet, ist nicht mehr Dichtung, sondern Musik, und eine „Nature morte" von Picasso eben nicht mehr Natur, sondern Malerei. Die Natur ist nur der Text, den er seiner freien Komposition unterlegt. So gelangt er zwar nicht zur „absoluten Malerei", aber zu einer lyrischen Synthese, die alle Aufnahmeorgane des Betrachters anspricht, dem Auge ein Fest bereitet, das räumliche Dasein der Gegenstände deutet und Gefühl, Intellekt, Phantasie gleichmäßig zur Tätigkeit aufruft.

Ohne eine Spur von wissenschaftlicher Perspektive, allein durch völlig flächengerechte Anordnung zarter und starker, kalter und warmer Farbklänge und geometrisch definierter Schnittformen von ganz bestimmtem, rein durchgeführtem Charakter, wird auf einem solchen Stilleben eine überzeugende räumliche Illusion gegeben.

Aus kühlen, farbig-grauen, schwarzgerahmten Grundtönen lösen sich, spitzwinklig ineinandergeschoben, zunächst warm bräunlich und violett getönte Mittelpartien, dann erst, durch das untergelegte Schwarz mächtig nach vorn getrieben, die kostbare Zellenschmelzarbeit der ornamental behandelten Blumen mit ihren roten Dominanten und der von zweierlei Blau beherrschten Vasenform: nochmals überhöht durch das eingelagerte Weiß, dessen Leuchtkraft wiederum durch stumpfgraue, wie stehengebliebene Metallsubstanz aussehende Grate gesteigert wird. Zu beachten sind auch die in ihrer Sparsamkeit ebenso unauffällig wie unentbehrlich mitwirkenden patinagrünen Flecken und die hellgelben Mittelpunkte der weißen Rosetten.

Zum Dreiklang ergänzen diesen reichen Rot-Blau-Akkord die drei aus gedämpftem Grund vorstoßenden hellgelben Rundformen, die von den drei schwarzen Keilen wie von vibrierenden Federn, oder wie Bälle von Schlägern, elastisch nach vorn geschnellt werden. Die gleiche Funktion hat natürlich auch der schwarze Schattenkeil unter der Vase. Das Drängende dieser Spitzformen wiederholt sich wie in einer musikalischen Fuge an allen Orten des Bildes: es dringt in den Vasenhals ein und zerschneidet eines der senkrechten ocker und weißen Ornamentbänder; es stößt rechts und links mit raumschaffender Dynamik, von Weiß scharf ausgeschnitten, bis hart an die Bildränder, und es langt vom unteren Bildrand beiderseits antwortgebend zur Höhe.

Fensterrahmen, Vorhang, Himmelsgrund, Tisch, Blumenvase, Zitronen und Schlagschatten sind zwar nicht prosaisch getreu beschrieben, aber ihr räumliches Zueinander wird mit frei erfundenen und doch in sich folgestrengen Rhythmen wie in einem lyrischen Gleichnis gefeiert. Die Grundrichtungen der Waagrechten, der Senkrechten und der angewinkelten Schräge fügen sich zu kontrapunktischen Entsprechungen. Farben und Gegenfarben suchen und finden sich in gesetzmäßig geführten Akkordfolgen. Der Text, den die Natur dem Auge bietet, ist zu einer mehrstimmigen Komposition benutzt, die ein ganz persönliches Erlebnis des Tonsetzers frei zum Ausdruck bringt.

KURT LEONHARD

Imre Reiner
Holzschnitt

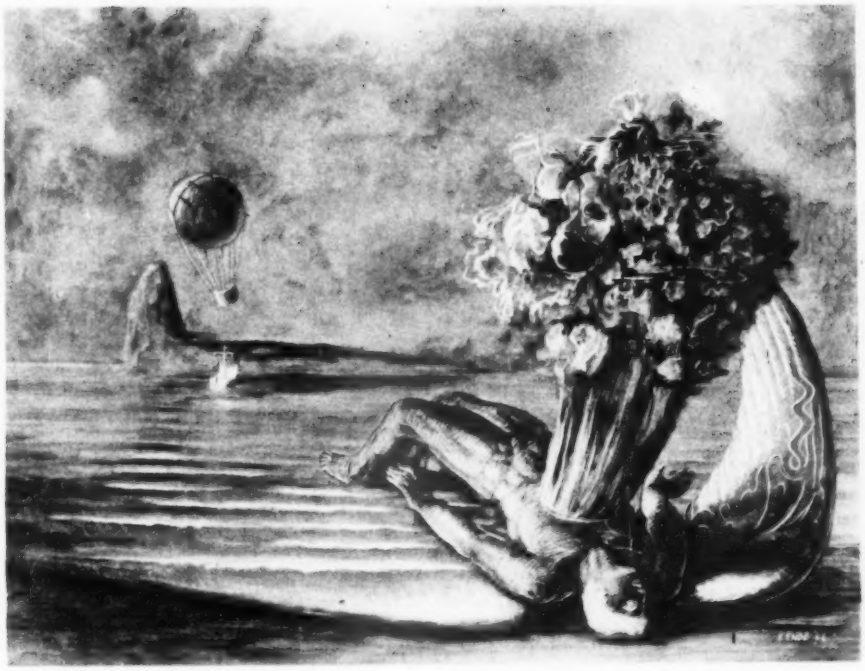
Pablo Picasso, Stilleben (1941)

Max Ernst

Der Surrealismus

m Rahmen der modernen Kunst gibt es eine Hauptbewegung, die kein einheitliches Programm kennt, die viele Spielarten umfaßt, die einzelne außenseiterische Persönlichkeiten aufweist wie Klee und Chagall, die aber besonders von einer Gruppe von Malern und Dichtern getragen wird, die sich 1924 in Paris zusammenfand; es ist der Surrealismus. In Deutschland sagt man auch magischer Realismus, doch trifft dies nicht den Kern der Sache, wir werden später sehen, daß es den Surrealisten nicht nur mit der Darstellung einer geheimnisvollen Wirklichkeit getan ist, daß es nicht nur auf die Verdeutlichung einer metaphysischen Welt ankommt. André Breton, der geistige Wortführer dieser Bewegung sagt in dem surrealistischen Manifest 1925 — ein neues Manifest entstand in den dreißiger Jahren —: „le rêve et la réalité sont une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire", Traum und Wirklichkeit werden sich zu einer Art absoluter Wirklichkeit, zu einer Überwirklichkeit verbinden, wenn man so sagen darf. Die surrealistischen Künstler gehen also über die Wirklichkeit hinaus, sie begnügen sich nicht mit der Wiedergabe der sichtbaren Realität. Gemeinsam ist ihnen, daß sie die Welt der Wirklichkeit in Frage stellen und eine Welt der Einbildungskraft hervorzaubern, daß die Wahrheiten der Kausalität, der Logik, der Anziehungskraft, der Schwere und Statik, auch die Wahrheit von dem einheitlichen Gefüge der Organismen, daß diese Wahrheiten andere sind als die der Seele und der materielosen Welt des Geistigen. Jedoch weichen die surrealistischen Künstler nicht einem Chaos, man kann auch nicht an die Arbeiten von Geisteskranken denken, die auch häufig keine Rücksicht nehmen auf organischen Bau, Zweckbestimmung der Dinge, raum-zeitliche Ordnung, denn der Geisteskranke ist seinen inneren Gesichten ausgeliefert, während der surrealistische Künstler sich hingibt, doch nur so lange und so weit er will, und sein oft aberwitziges Spiel in jedem Augenblick abbrechen oder es nach Belieben lenken kann.

Edgar Ende

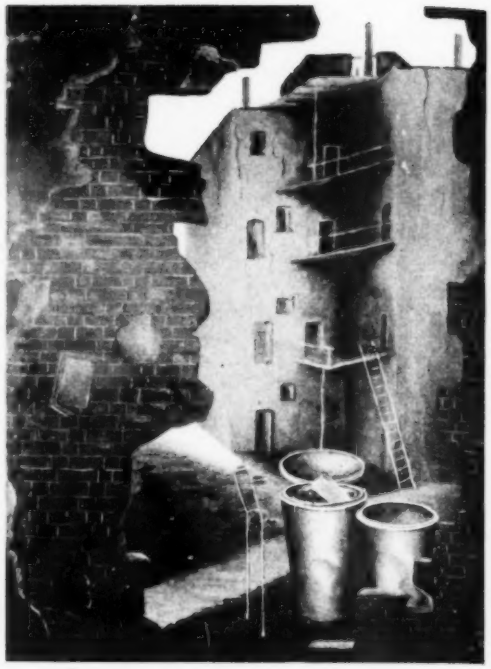


Die Gruppe der Surrealisten entstand in Paris aus dem Zusammenschluß gleich- oder ähnlich gesinnter Schriftsteller und bildender Künstler. Wechselseitige Beeinflussung ist deutlich sichtbar, der literarische Einschlag war erheblich. Der selbstgewählte Name umspannt das Programm: gewollt wird nicht das Unwirkliche, sondern das Überwirkliche. Gedanken von der höheren und vollkommenen Wirklichkeit der Ideen gegenüber der niederen, scheinbaren und unvollkommenen Körperwelt vermischen sich mit modernsten Gedankengängen der Psychoanalyse. Im schöpferischen Prozeß Revolte der Tiefschichten des Gehirns gegen die Großhirnrinde, des Unbewußten gegen das Bewußte. Das uralte, mächtige Triebleben drängt nach oben und rennt die Logik des jungen Verstandes über den Haufen. Protest gegen die Rationalisierung des Daseins ist wohl der Urquell, dem solcher Irrationalismus entströmt. So erklärt sich auch, weshalb gerade in unserer zweckverhafteten Kultur der Surrealismus zahlreiche Anhänger fand. Das echte, innerste Sein soll durch die Kunst ans Licht, auch das Wilde, Dunkle, Abgründige, Rohe, das jenseits der Tageswirklichkeit existierende wahre Leben soll nicht sublimiert und verfälscht werden. Da das Triebleben zur Hälfte von der Erotik bestimmt wird, spielt diese in den Werken der Surrealisten bald offen, bald versteckt, eine mitentscheidende Rolle. Das Irrationale genießt ungeschmälerte Bewegungsfreiheit, doch, und dies ist das Seltsame an dieser Bewegung, alles Irrationale wird vom Standpunkt neuester biologischer und psychologischer Forschung aus betrachtet.

In den Werken der Surrealisten sind nicht nur Vergleiche möglich mit Dingen der sichtbaren Welt, mit außerbildlichen Gegenständen, sondern die Surrealisten operieren frei mit den Dingen, den Objekten, den Gegenständen der faktischen Welt. Indem sie die wesensfremdesten Dinge in einem Bilde zusammenbringen, erreichen sie, oft durch Schockwirkung, neue Gefühle beim Betrachter. Der Schock spielt eine bedeutende Rolle in vielen surrealistischen Werken. Die klassische und statische Welt der Logik und Ratio wird nicht als ein Faktum hingenommen, sondern man glaubt wieder, daß es Dinge zwischen Himmel und Erde gibt, die man sich nicht erklären kann. Durch die surrealistischen Romane läuft kein roter Faden, an dem die einzelnen Kapitel wie Perlen an einer

H. Thiemann

H. Schütte



Schnur sich zu einer arithmetischen Reihe fügen, die Frage der Vernunft: warum? vor den Bildern der Surrealisten ist eine falsche Frage, denn sie liegt in einer anderen Ebene, in der Ebene des Faßbaren, Greifbaren, in der Ebene der Eindeutigkeit und Einschichtigkeit.

In den surrealistischen Bildern sind die mit der Natur vergleichbaren Dinge, die häufig darin vorkommen, weitergedacht, weitererfunden, oder sie sind nicht zu Ende gedacht, sie sind nur eine kurze Andeutung, Notizen, sozusagen im Telegrammstil niedergeschrieben. Nicht nur im schöpferischen Prozeß des Künstlers freieste geistige Möglichkeiten, sondern dieselben Möglichkeiten auch für den Betrachter.

Der Surrealismus gehört zu dem großen Bereich der phantastischen Kunst, die es unter anderen Voraussetzungen und zu anderen Zeiten seit Beginn der Menschheit in allen Kulturen und bei allen Völkern gab: Höhlenmalerei, prähistorische Plastik des Mittelmeerraums, magische Kunst der Eingeborenen, Hieronymus Bosch, Arcimboldi, Barockphantastereien usw. Wir haben es jedoch hier nicht mit einer Phantasiekunst zu tun, die durch Transformierung vor der Natur und nach ihren Objekten entsteht. Bei den surrealistischen Künstlern schiebt sich nichts zwischen Phantasie und Tat, sie schaffen schöpferisch unmittelbar. Es ist häufig ein automatisches Niederschreiben all des Nebeneinanders und Übereinanders der Gedanken, wie sie in unserem Gehirn tatsächlich neben- und übereinander liegen (James Joyce), es wird stenografiert, es werden abgekürzte Formen gefunden und erfunden, die Bilder kommen aus dem Unterbewußtsein, aber ebenso auch aus dem überhöhten Bewußtsein. Der Traum, der seine eigenen Gesetze hat, seine notwendigen Verknüpfungen, seine besondere Logik, die nur andere Bahnen einschlägt als die Tageslogik und doch erst vereint mit dieser unsere ganze Welt ausmacht, der Traum wird einbezogen als Anreger eines seelischen oder geistigen Zustandes, aber nicht, wie irrtümlich so oft gesagt, als Motiv, als bereits geschautes Bild. Beim Surrealismus handelt es sich nicht um eine Wiedergabe von Träumen, in diesem Sinne ist z. B. der Zeichner Alfred Kubin kein Surrealist, da Kubin, wie er selbst in einer Biographie sagt, fast ausschließlich seine Träume zeichnet. Wenn also in Verbindung mit dem Surrealismus so häufig der Traum genannt wird, so ist das nur

E. Mueller-Kraus

Herzbruch-Berken

in der Bedeutung des Zustandanregers zu verstehen. Wir haben es hier nicht mit einer fernen Traumkunst zu tun, auch nicht mit einer blauen Wunderblume, die in außergewöhnlichen Gefilden blüht, sondern hier schießt alles aus allernächster Lebensnähe und unmittelbar, aber neben, über und unter uns auf. Häufig werden die Objekte aus unserer Umgebung mit der größtmöglichen Intensität gegeben, sie sind gewissermaßen mit scharfer Optik gesehen. Sie werden mit allen zur Verfügung stehenden malerischen, plastischen, sprachlichen Mitteln dargestellt. In surrealistischen Bildern gibt es Formfragmente wie in Gedanken- und Zeichenstenogrammen der Telefon- und Gefängniszellen, es werden aber auch die illusionistischen Erfindungen der Renaissance, Perspektive, Licht und Schatten, sfumati verwandt. Aber alle diese Stilmittel vergangener Zeiten werden frei verwandt; manchmal werden in einem Bilde verschiedene Stilmittel benutzt. Der Surrealist muß die Mittel beherrschen. Die meisten surrealistischen Bilder sind exakt gemalt, die Plastiken sind raffiniert geschliffen, die Mobile (von dem amerikanischen Drahtplastiker Calder zum Beispiel) werden mit sensibelstem technischem Sinn konstruiert, um sich beim leisesten Windzug bewegen zu können. Aber über den durch Ratio und Logik kontrollierten Dingen schweben Irratio und Alogik. Jedoch nicht Antilogik. Die Kompositionsgesetze sind berücksichtigt, die Werke sind balanciert und ausgewogen. Aber die Balance wird nicht nur durch Spannungen, Akzente und Verhältnisse erzeugt, Momente, die dem klassischen Bilde gemäß sind, sondern vielmehr nun durch das Auswägen verschiedener Bild- und geistigen Ebenen. Sie sind auch nicht antilogisch, in dem Sinne, daß sie gegen die kontrapunktischen Gesetze verstoßen, diese sind berücksichtigt, es gibt viel-wenig, groß-klein, hell-dunkel usw. Bei den Surrealisten also Logik und Alogik, Ratio und Irratio, Traum und Wirklichkeit, also Mehrschichtigkeit — die in unserem modernen Leben eine so große Rolle spielt — mit meist nicht merkbaren Übergängen. Diese Übergänge sind wichtig, hier geraten die Bilder in Bewegung, die Bewegung kann farblicher Natur sein, stürzende oder fein-vibrierende, simultane Farbkontraste, sie kann formaler Natur sein, die Formen möchten sich unter den Augen des Betrachters verwandeln, Chirico, der italienische Surrealist, verwendet in vielen seiner Architekturbilder zwei Blickpunkte, wodurch er eine neue, unendlich erschei-

H. Spangenberg

nende Raumwirkung erzeugt. Der Betrachter bildet sich aus der Andeutung einer bekannten Naturstruktur ein komplettes Vorstellungsbild, die Assoziation spielt eine entscheidende Rolle beim surrealistischen Werk. Aber: die Weiterbildung beispielsweise der Naturstruktur Baumrinde zu der Vorstellung Baum, Wald, Laubgeruch usw. ist ein geistiger Vorgang, und die Anhäufung vieler wesensfremder Gegenstände in einem Bilde verdichtet sich erst im Bewußtsein des Betrachters zu einem abgerundeten Vorstellungsbild. In dem inhaltlichen Ablauf surrealistischer Bilder ebenfalls Bewegung und Verwandlung. Die Bilder der Surrealisten sind häufig inhaltlich betont, auch poetisch (Klee, Chagall), die Gefahr des Literarischen liegt nahe. In gewissem Sinne ist surrealistische Malerei auch Gedankenmalerei. Viele surrealistischen Künstler scheiterten hier, sie konnten zum Schluß nur noch Geschichten erzählen, diese allerdings voll abgründiger Dämonie, lodernder Einbildungskraft, eisiger Kälte des Intellekts, vieltriebiger Sinnlichkeit, auch mit der Sachlichkeit des Naturforschers, mit frivoler Ironie, Tollheit, Berechnung. Ein lässiges Spiel treibend, voller Lüste. Doch häufig waren solche Bilder gedanklich und inhaltlich überlastet, die Farben und Formen waren nicht mehr von geistigen Inhalten erfüllt. Und die Frage vor solchen surrealistischen Bildern: Was hat sich der Maler dabei gedacht? konnte kurz und bündig beantwortet werden.

Die Gefahr des Literarischen, der der Surrealismus manchmal ausgesetzt erscheint, wird wohl unwichtig, wenn wir dagegenhalten, was gewonnen wurde. Ich wiederhole die hauptsächlichen Wesenszüge surrealistischer Kunst: schöpferisch-unmittelbare Aussprache, Einbeziehung des Über- und Unterbewußtseins, Mehrschichtigkeit, metamorphe Formen, assoziative Wirkung. Daneben weiter die Rehabilitierung des Unbeachteten, der Kleinwelt, Neuentdeckung vieler Urformen, sozusagen Anschluß an die prähistorische Naturform, Verwendung seltsamer Strukturen, Steigerung des Belanglosen ins Phantastische. Die Ungebundenheit der Imagination und Kombination öffnet neue Tore zu unbekannten Welten, scheinbar Gleichgültiges und Gegensätzliches wird in eine neue Einheit einbezogen. Der Surrealismus hat ein positives Bekenntnis — entgegen dem Dadaismus, aus dem er hervorgegangen ist —: die Einheit von Leben, Erleben und Kunst. Hier lebt auch das Spontane, der Zufall gegenüber der

Karl Kunz

Wertideologie des Planmäßigen und Rationalen. Der Surrealismus entblößt, er demaskiert, er zeigt, was hinter der Fassade, der dekorativen Front vor sich gehen kann. Er nimmt die Dinge aus ihrem festgefügten Raum, aus ihrer ablesbaren Zeit und stellt sie zwischen Raum und Zeit. Alle existentiellen Grenzen sind fließend geworden, Verwandlung, Metamorphose. Mensch, Ding, Tier, Welt gehen ineinander über, der Mensch wird eingeordnet und nicht, wie in einem jetzt so häufig zitierten Humanismus, allem Sein und Leben rational übergeordnet.
Der Surrealismus ist also eine spirituelle Bewegung, keine materialistische, was nicht ausschließt, daß die meisten Surrealisten extreme Marxisten sind, dies sind sie für alle Fragen der Lebensökonomie. Okonomische Doktrinen im Geistigen werden von ihnen nicht anerkannt. Es besteht ein betontes Internationalitätsbewußtsein und eine wohl ebenso deutliche antinationalstaatliche Gesinnung. Und, um noch politischer zu werden, die Surrealisten in Paris waren keine Kollaborationisten, entweder waren sie in der Maquisbewegung, wie Paul Eluard, Aragon, oder sie emigrierten 1940 beim Einmarsch der Deutschen. André Breton ging nach Mexiko, wo eine große surrealistische Kolonie besteht, zu der auch Trotzky engen Kontakt hatte, andere gingen nach Nordamerika. Wenn heute in Deutschland oder in Berlin einige Künstler als Surrealisten bezeichnet werden (ob dieses Etikett nach dem vorher Gesagten noch zutrifft, ist eine Frage), so waren auch diese Künstler keine Kollaborationisten oder Opportunisten, keiner von ihnen hat in München ausgestellt, nicht, weil sie als entartet galten und dort keinen Zugang fanden, denn es wäre wohl ein leichtes gewesen, den ehemaligen Machthabern durch eine mehr naturalistische oder realistische Malweise den „inneren" Umschwung plausibel erscheinen zu lassen. Es bestand und besteht eine ausgesprochene oder nicht ausgesprochene internationale und unterirdische Solidarität der Gesinnung, die über die ganze Welt geht. Deswegen ist der Surrealismus auch an keine Nation gebunden. Neben den Außenseitern, dem Schweizer Klee und dem Russen Chagall, gehören zu den eigentlichen Surrealisten die Deutschen Max Ernst und Bellmer, Ernst, jetzt in Amerika, Bellmer in Südfrankreich, der Italiener Chirico, der in Paris und Italien lebt, die Spanier Dali und Miro, ebenfalls bis 1940 in Paris und wie auch Tanguy heute in Amerika, der elsässische Bildhauer Hans Arp

in Frankreich und in der Schweiz, der amerikanische Bildhauer Calder, der englische Bildhauer Henry Moore; diese letzteren stehen dem Surrealismus nahe, bekennen sich aber nicht zu der eigentlichen Surrealistengruppe von Paris. Andere, dem Surrealismus nahestehende Künstler: in England Sutherland, Barbara Hepworth, Nash, der vor kurzem starb, die Franzosen André Masson, Marcel Duchamp, Pierre Roy, ferner Wolfgang Paalen, jetzt in Amerika, Viktor Brauner, Seligmann, Onslow Ford, René Margritte, Diego Rivera (Mexiko), Matta.

Ich will noch kurz von den Quer- und Rückverbindungen sprechen, die den Surrealismus mit den verschiedenen geistigen Disziplinen und mit vergangenen Epochen verbinden.

Surrealistische Architektur gibt es nicht, aber man kann die phantastische Baumkuchengotik des Spaniers Gaudi in Barcelona und die merkwürdigen, tropfsteinhöhlenähnlichen Muschelgebäude des französischen Postschaffners in der Bretagne überrealistisch nennen.

In der modernen Musik durch Hineinbeziehung von Jazz, Maschinengeräuschen und anonymen Lauten, Rhythmisierung und verarbeitete Alltäglichkeit mit oft frappierender, auch schockähnlicher Wirkung. Kompositionen von Erik Satie, vielleicht auch Busoni, bei diesem jedoch mehr seine Schriften, enthalten surrealistische Elemente.

In der modernen Dichtung geht man von der Wiederbelebung der sprachlichen Urkräfte aus, vom Wortbild und vom Wortklang, vom Rhythmus, als den direkten Vermittlern geistiger und gefühlsmäßiger Gehalte. Straßenjargon wird oft mithineinbezogen, denn hier lebt noch manches, was in der Bildung der Kunstsprache verlorenging. Jede Spezialisierung ins anekdotenhaft Interessante wird vermieden. Verzicht auf die statische Beschreibung zugunsten eines dynamischen und wandlungsfähigen sprachlichen Aufbaus. Nicht mehr logische Wortfolgerung, sondern freirhythmische und klangliche Wortbeziehung durchdringen sich mit assoziativen Wirkungen. Surrealistische Dichter: René Crevel, Apollinaire, Aragon, Paul Eluard und James Joyce.

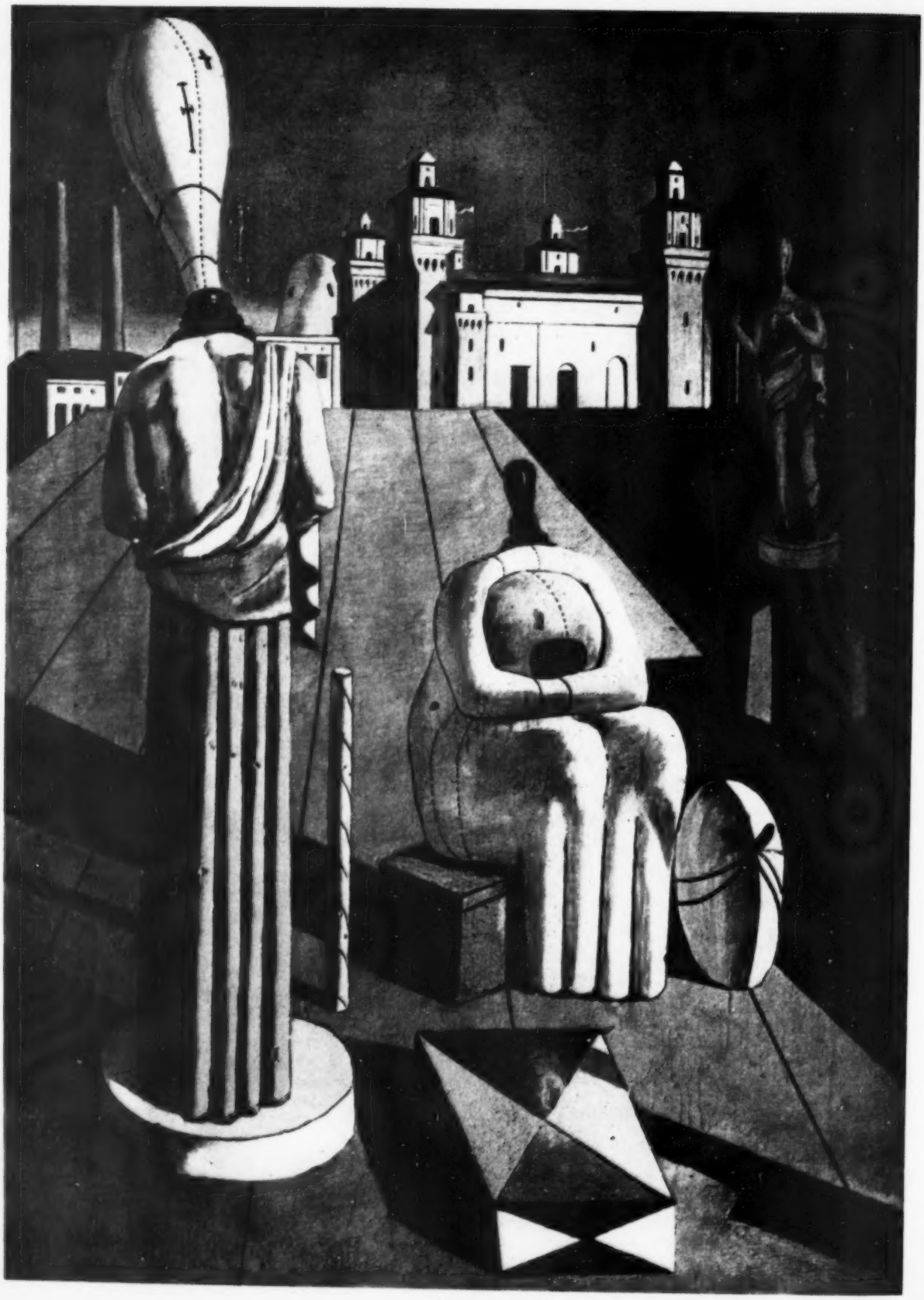
Die Physik hat durch neue Erkenntnisse unsere Begriffe von Raum, Zeit und Bewegung fundamental umgestaltet. Sie hat auch das Prinzip von der Erhaltung der Masse aufgehoben, denn die träge Masse ist von der Geschwindigkeit, also einem immateriellen Begriff abhängig. Die vierte Dimension ist seit 30 Jahren, seit der Errechnung der vierten Koordinate wissenschaftlich bewiesen. Der Raum ist nicht mehr von der Zeit loszulösen, er bildet eine Einheit mit ihr, die Raumzeit. Durch Planck und Einstein wurden die Grundbegriffe der Weltenmechanik revidiert. Gleichzeitig bestehen aber auch Rückverbindungen, Zusammenhänge mit allem Primitiven, Archaischen, Prähistorischen und mit der Phantasiekunst aller Zeiten und Völker. Es handelt sich dabei nicht um eine geschmäcklerische und romantische Annäherung an das Barbarische, an das zeitlich oder räumlich Ferne und Fremde. Es ist auch keineswegs die Legitimierung der surrealistischen Bewegung. Die innere Anknüpfung entsteht durch den gemeinsamen Ausgangspunkt: der Mensch als geistige und materielle Einheit in und mit der Welt. Vielleicht ist es bezeichnend für das 20. Jahrhundert, daß dieselbe Zeit, die einen hochentwickelten und komplizierten zivilisatorischen Apparat erzeugt, künstlerisch nicht nur mit diesem verknüpft ist, sondern gleichzeitig den unterirdischen Kontakt zu mythischen Frühzeiten und zu der großen Symbolform wieder spürbar macht.

Der Entwicklungsprozeß der surrealistischen Kunst, der vor 20 Jahren begann, ist noch nicht abgeschlossen. Alles ist im Fluß und alles verwandelt sich, wir wissen nicht, was morgen sein wird — im Gegensatz zu Publikum und Kulturpolitikern, die meistens alles schon vorher wissen, die sich nicht mehr wundern und auch nicht überraschen lassen können und wollen. Ich hoffe, spürbar gemacht zu haben, daß die surrealistische Bewegung nicht in ästhetischer und individualistischer Selbstgefälligkeit abseits steht, sondern produktiv verbunden ist mit der allgemein geistigen Entwicklung, und daß sie positiver und aktiver Bestandteil eines Zeitganzen ist.

HEINZ TRÖKES

Diesem Aufsatz liegt ein Vortrag von Heinz Trökes zugrunde, gehalten in einer Ulenspiegel-Diskussion, Berlin-Wilmersdorf; er wurde vom Rundfunk des amerikanischen Sektors von Berlin übernommen.

Hans Kuhn, Tauben (1946)



OSKAR SCHLEMMER

Oskar Schlemmer, von dessen Schaffen 1936 in London eine große illegale Ausstellung veranstaltet worden ist, hat in Deutschland selbst nur sehr wenige Ausstellungen erlebt, keine einzige so umfassende aber wie die bei Günther Franke, die erste, die München mit seinem Schaffen bekannt machte.

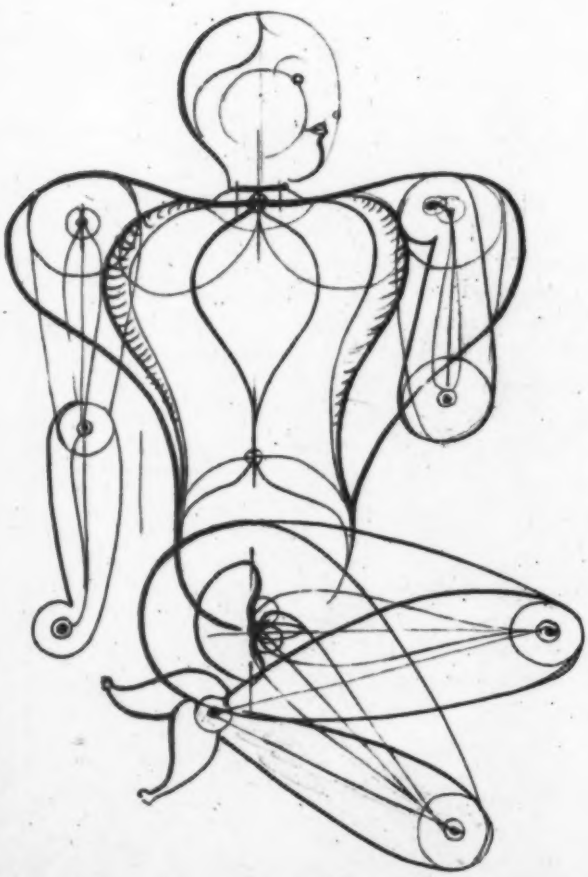
Strenge Tektonik und freies Spiel der Phantasie erscheinen als Grundeigenschaften Schlemmers. Ihre Eintracht dankte Schlemmer der glücklichen Blutmischung rheinischer sinnenfroher Lebenslust mit schwäbischem grübelndem, dem Hintergründigen und Magischen zugeneigtem Ernst. Beide Uranlagen wirkten sich im Leben des Menschen wie im Schaffen des Künstlers aus. Doch wies ihnen tiefes Bedürfen nach Reinheit, Klarheit und Ordnung getrennte Gebiete zu. Der Klassiker — man verstehe diese Bezeichnung nicht als Anlehnung an hergebrachte Formensprache, sondern als künstlerische Haltung — bestimmte sich Malerei, Graphik und Plastik als Wirkungsbereich, der Phantast Bühne, Ballett und Tanz. Und beide beugten sich in Ehrfurcht vor dem Gesetz. Die häufige Wiederkehr des nämlichen Bildthemas in immer neuen Fassungen entsprang seinem Streben, nicht zu ruhen, bis die ideale Lösung gefunden wäre, und nicht selten ward sie auch gefunden. Einer der letzten Tagebucheinträge Schlemmers lautete: „Zu ahnen und zu befördern: das reinste Gefühl, die reinste Empfindung, der reinste Gedanke, das reinste Herz, ebenso: das Ureigenste." Sein Ureigenstes barg sich in der eigentümlichen Verknüpfung von intuitivem und bewußtem Schaffen, von Klarheit und Geheimnis, von geometrischer und organischer Formenwelt. Er schätzte bei sich selbst wie bei anderen jene Werke, die „von wannen" kamen, wie es so oft in den Tagebüchern heißt. Mit welch seltsamem Wort er die Herkunft aus einem Reich von unergründbarer Tiefe und Ferne zu umschreiben liebte. Der Sinn für das Maß war Schlemmer wie jedem Künstler klassischer Haltung eingeboren. Darum hat er, dem die Abkehr vom Naturalismus im Blute lag und in dessen Schaffen es keine, wenn auch noch so kurze, impressionistische Periode gab, auch den Expressionismus mit seiner leidenschaftlichen Übersteigerung des Gefühlslebens selbst auf Kosten der Form nicht mitgemacht. Er übersprang ihn gleichsam, um sofort mit einer — zur Zeit seiner Werdejahre noch unerhörten — Tektonik des Bildgestaltens einzusetzen, die sich zuerst auf die Fläche beschränkte und dann, nach ihrer Bewältigung, auch die Entfaltung des Raums aus der Fläche heraus ergriff. Daß ihm — im Gegensatz zu den meisten Malern gerade unserer Zeit — die Bildgestaltung des Raums gleich wichtig erschien wie die Bildgestaltung der Fläche, hatte seinen tiefen Grund in Schlemmers doppelter Begabung. Er war ja nicht nur Maler, er war auch Tänzer der inneren Empfindung und nicht selten der Betätigung nach. Der Tänzer aber erlebt den Raum als Spannung zwischen Ich und Umwelt.

Die Lehrzeit verbringt Schlemmer an der Akademie seiner Vaterstadt Stuttgart in der Malklasse Landenbergers und später als Meisterschüler Adolf Hölzels. Sofort nach Aneignung des Handwerklichen schlägt er in enger Arbeitsgemeinschaft mit Willi Baumeister eigene Wege ein. Entscheidenden Einfluß gewinnt nur der ältere und reifere Schweizer Otto Meyer-Amden, der sich dem Kreis um Hölzel, wenn auch nur lose, angeschlossen hat und 1912 in seine Heimat zurückkehrt. Schlemmer setzt dem 1934 gestorbenen Schweizer ein Denkmal in der von der Züricher Johannespresse gedruckten, meisterlich geschriebenen Monographie.

Giorgio di Chirico, Die beunruhigenden Musen

Nur ein einjähriger Aufenthalt 1911 in Berlin — seine Frucht sind die schon ganz tektonisch aufgefaßten Grunewaldlandschaften — unterbricht die bis 1920 währende Stuttgarter Frühzeit. Landschaften, Stilleben, Interieurs, als Formprobleme, nicht als Gegenstandsprobleme behandelt, stehen am Anfang. Bald auch Gebilde absoluter Malerei und, reicher, bedeutender noch, absoluter Reliefplastik. Sie bleiben vereinzelt, weil Schlemmer erkennt, daß ein gegenstandsloses Gestalten ihn selbst nicht auf die Dauer zu befriedigen vermöchte. Sein Streben ist, wie er sagt, „das Metaphysische zu binden, um ihm Körper zu geben", und er nennt es die „große Weisheit Otto Meyers, sich der verständlichen Sprache zu bedienen, um Neues, Unerhörtes zu sagen". Dazu bedarf er, dessen volle Liebe der archaisch-griechischen Kunst, voran dem Apoll von Tenea, gehört, der Gestalt des Menschen. Aber zugleich der Geometrie. In den Stuttgarter Bildern herrscht die Geometrie vor. Die Figuren verharren wandbildartig in der Fläche. Die Farben rücken ebenso weit ab von der Natur wie die Formen. Silber und Gold klingen zusammen mit Weiß, Rosa und Schwarz.

1920 folgt Schlemmer dem Rufe Gropius' an das Bauhaus in Weimar und macht dessen durch die Reaktion erzwungenen Umzug nach Dessau mit. Er wirkt hier mit Klee, Kandinsky, Feininger, Itten, Marcks, Moholy, Muche. In diesem von schöpferisch-neuen Ideen erfüllten Kreis stärkster Persönlichkeiten entfaltet sich auch Schlemmers Kunst zu voller Blüte. Die Wandmalereien und Wandreliefs im Treppenhaus des Bauhaus-Werkstattgebäudes schließen sich noch den Stuttgarter Gemälden an. Sie sind, um mit Schlemmer zu reden, gewollte als „abstrakte Gestalten, der Körperlichkeit ganz entkleidet und nur Hieroglyphen". Für das Tafelbild, das eine kleine Welt für sich sein muß, findet er schon in Weimar das ihm gemäße, bei aller Einfachheit unerschöpfliche Thema: Der Mensch im Raum, sein Stehen, Schreiten, Ruhen, Sitzen. Meist treten mehrere Figuren in eine Wechselbeziehung, die niemals Handlung, nur magische Bindung in der Fläche wie im Raum und seinen Grundrichtungen der Breite, Höhe und Tiefe ist. Wieder verknüpfen sich Geometrie und Organisches. Aber nun hat jene die Führung. So wenig die dargestellten Menschen individuell charakterisiert sind — man darf von einem „Oskar-Schlemmer-Typus" reden —, so wenig ist der Raum ein individueller. Er ist gleichsam Raum an sich, und die exakte Perspektive will nur das Gesetz seiner Entwicklung in die Tiefe wiedergeben, nicht seine illusionistische Erstreckung von einem Zufallsstandpunkt aus gesehen. Das Grundsätzliche wandelt sich von Weimar bis zum Lebensende nicht mehr. Die Strenge der Tektonik bleibt. Aber sie tritt bald unverhüllt, wie vorab in den Bauhausjahren, bald verschleiert, wie in den Sehringer Bildern zutage. Lösung auf symmetrischer Basis wechselt mit Lösung freien Gleichgewichts, ruhevolle Statik mit — immer noch beherrschter — Dynamik, dem Kennzeichen der Jahre 1929—32 an der Breslauer Akademie. Hier spielt die Linie, dort das Helldunkel die Hauptrolle, und die, niemals aus der Natur, immer aus der Seele hervorgeholte Farbenharmonisierung baut sich auf festlich-hellen oder geheimnisvoll-sonoren Klängen auf.

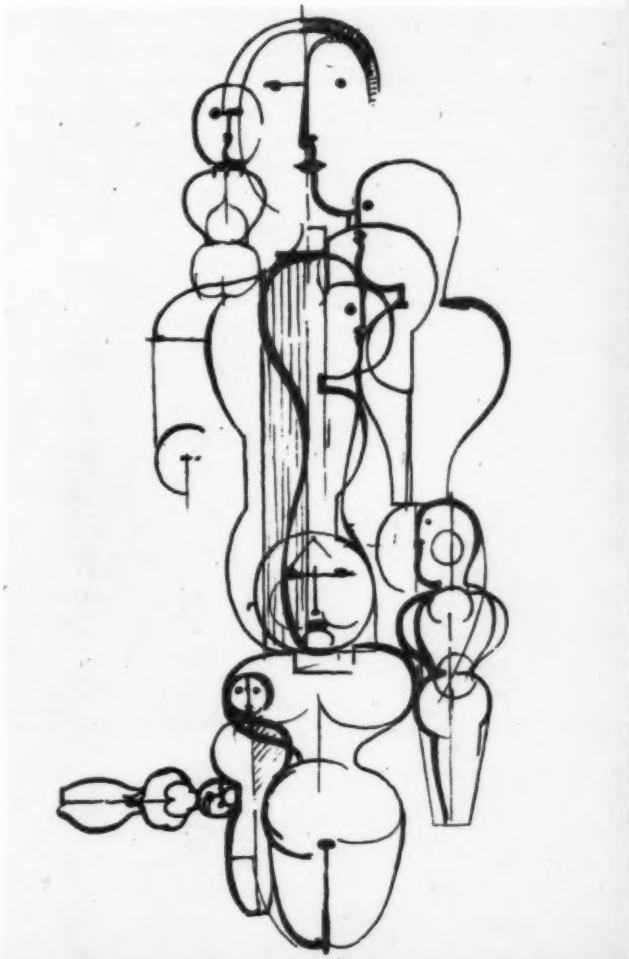


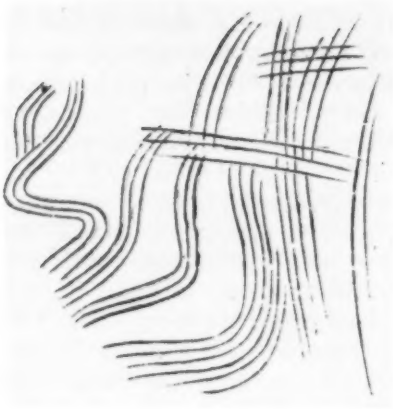
Ein Gleichgewicht des Geometrischen und des Organischen hat Schlemmer in seinem zweiten umfassenden Wandmalereiauftrag erstrebt, dem Wandbilderzyklus im Brunnensaal des Essener Folkwangmuseums, aus dem der Nationalsozialismus ihn entfernte. Erhalten blieben von allen angliedernden Werken nur die von Kunstfreunden bestellten, deren wichtigstes sich im Haus Dr. Raabe zu Zwenkau befindet: Zwei Drahtplastiken von vollendeter Reinheit geometrisch-organischer Formenbildung, die dem plastischen Gestalten ungeahnte neue Möglichkeiten erschließen.

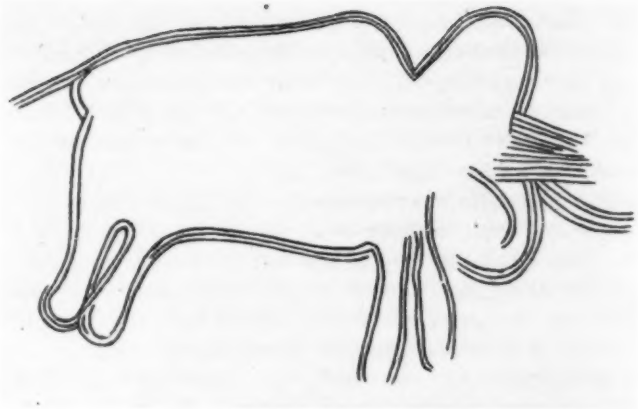
Auf das Schaffen des Phantasten im Gebiet des Balletts und der Bühneninszenierung sei nur kurz hingewiesen. Es stand zeitweise — in den Dessauer und Breslauer Jahren — an Bedeutung kaum hinter dem Schaffen des Malers zurück und bildete die dem Menschen wie dem Künstler notwendige Ergänzung zu diesem. Denn nur im Reich der schrankenlosen Freiheit war jeder Einfall, auch der abwegig-tollste, willkommen, kam auch Schlemmers Naturanlage des geistreich-spielenden Witzes zu ihrem Recht. Seine Ballette sind Neuschöpfungen, deren Verwirklichung er mit dem handwerklichen Erfindergeist seines Bruders Carl Schlemmer dankte. Das „Triadische Ballett", das auch auf dem Pariser Tänzerkongreß 1932 Epoche machte, reicht in seinen Anfängen noch in die Stuttgarter Tage zurück. In seinen drei Tanzreihen, der heiter-burlesken, der festlich-ernsten, der pathetisch-dämonischen, offenbart es neben den späteren Balletten, der gespensterhaften „Maskengesellschaft", dem grotesk-mechanischen „Figuralen Kabinett", das nur im Zeitalter der Maschine ersonnen werden konnte, und dem „Komischen Ballett" die ganze Spannweite von Schlemmers in einer Traumwelt schweifenden Einbildungskraft. So auch die Bühneninszenierungen zu Schauspielen und Opern der Klassiker wie der modernsten Dramatiker und Komponisten an einer Reihe führender deutscher Bühnen.

Nur wenig bleibt mehr nachzutragen. Im Herbst 1932 wird Schlemmer von Breslau an die Vereinigten Kunsthochschulen Berlins berufen und im März 1933 fristlos entlassen. Er zieht sich nach Südbaden in das weltverlorene Eichberg zurück, das er 1937 mit einem Eigenheim in Sehringen bei Badenweiler vertauscht. Der Mensch im Raum ist immer noch das Grundthema. Aber den Maler, der die Reize einer neuentdeckten Technik, der Malerei auf Ölpapier, erprobt, lockt es auch, die „Geometrien", die er überall in der Natur erspäht, zum Bild zu wandeln. So entsteht die Reihe der Waldbilder mit ihrem gespenstisch verknoteten Wurzelwerk. Die Verfemung des Jahres 1937 zwingt Schlemmer, vorab an Broterwerb zu denken, und so beginnt ein unstetes, aufreibendes Wanderleben. Jede freie Stunde wird für ein Schaffen des Ureigensten ausgenutzt. Die letzte Reihe der „Fensterbilder" zeigt nächtliche Ausblicke aus dem Wuppertaler Atelier auf die erleuchteten Räume der Nachbarhäuser und verkündet die langerstrebte Auflösung von Gegenständlichem in reine Form. Das ersehnte Weitergestalten im eigenen Heim wird Schlemmer nicht mehr vergönnt. Der Körper ist erschöpft, und Oskar Schlemmer entschläft in Baden-Baden am 13. April 1943.

HANS HILDEBRANDT



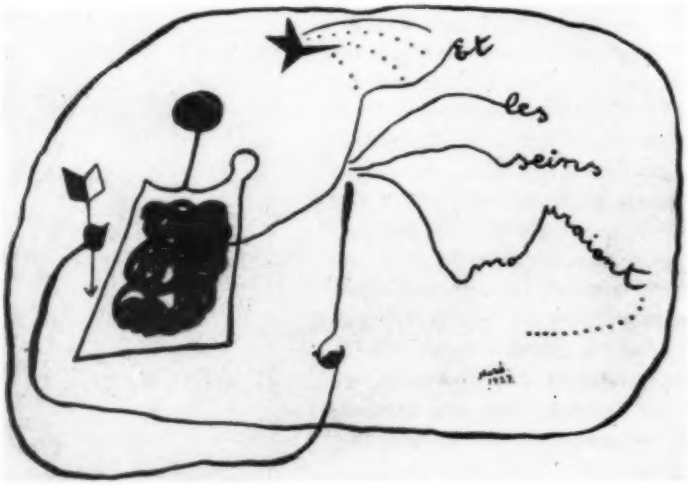


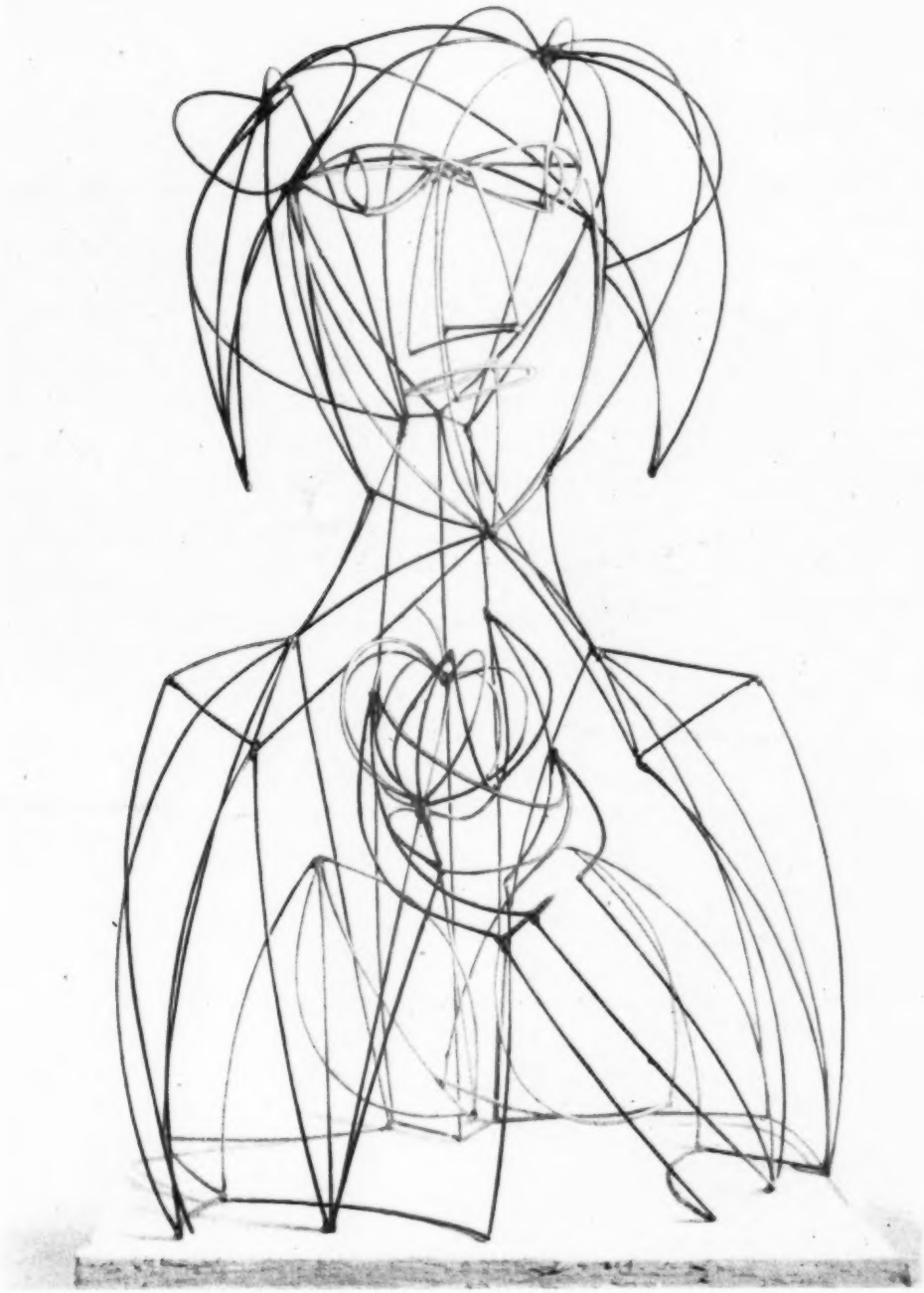


Die Zeichnung links oben ist eine der Lehmritzungen, die in der Höhle von Hornos de la Pena, Spanien, entdeckt wurden. Sie entstammt wahrscheinlich den älteren Aurignacien, also der Unterstufe der europäischen Altsteinzeit. Diese gegenstandslosen, verschlungenen Linien sind „die ersten Realisationsversuche eines Ausdrucks- oder Entladungsbedürfnisses . . ., das anfangs auf kein bestimmtes Ziel gerichtet war". (Guido Kaschnitz-Weinberg.) Es handelt sich „um die bloße Aufzeichnung einer emotionalen Entladung", die ihre akustischen und mimischen Entsprechungen vermutlich auch in den Anfängen von Sprache und Tanz gefunden hat. Die Aurignacien-Zeichnung rechts oben, ein Mammut darstellend, gehört der nächsten Stufe an, wo die emotionale Energie mit dem Anschauungsbild bereits verschmolzen ist.

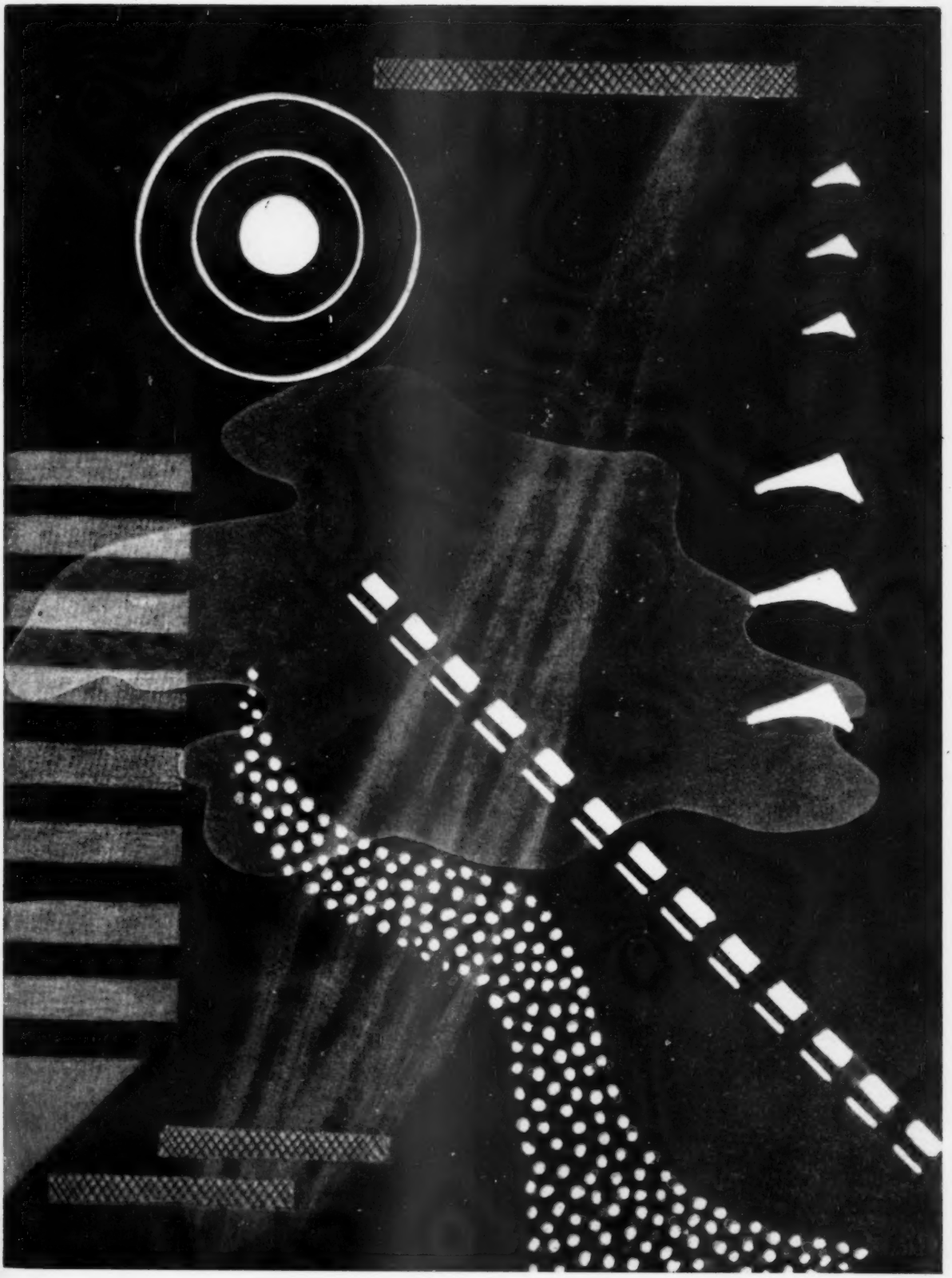
Die Zeichnung unten, von dem modernen spanischen Maler Joan Miro (geb. 1893) stammend, mutet wie ein Atavismus an: auch hier handelt es sich — wie bei den Lehmritzungen von Hornos de la Pena — „um die bloße Aufzeichnung einer emotionalen Entladung".

L. Z.



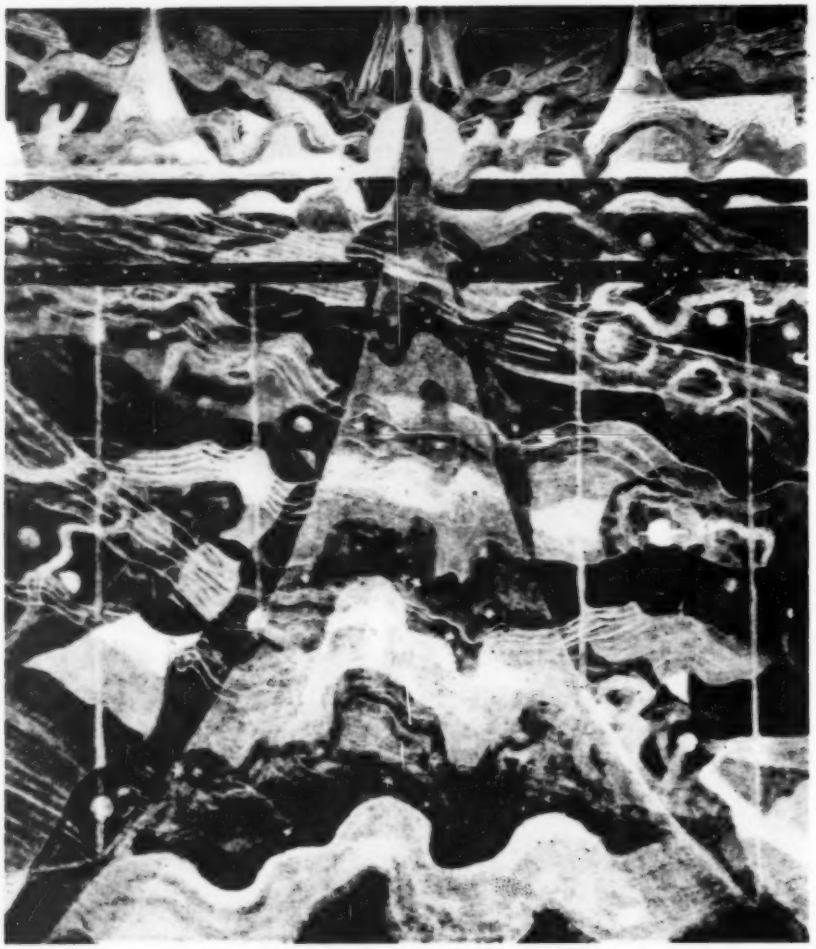


Hans Uhlmann, Mädchen mit Apfel (Drahtplastik).



Georges Braque, Stilleben

Marta Hoepffner, Photogramm



M. K. ČIURLIONIS

Der große litauische Maler Mykolas Konstantas Čiurlionis (lies: Tschurljöönis), der am 10. September 1875 in Varena (Litauen) zur Welt kam und, erst 35 Jahre alt, am 28. März 1911 in Czerwony Dwor bei Warschau starb, gehört zu jenen Auserwählten, denen es nur kurze Zeit vom Schicksal vergönnt war, den Glanz und den Schmerz ihrer Seele in einigen wenigen Schöpfungen niederzulegen. Sein äußerliches Schicksal ist dem van Goghs ähnlich; auch ihm blieben nur sechs Jahre, um sein Lebenswerk in der Malerei zu vollenden, — dann wurden seine Sinne von der Nacht des Wahnsinns ergriffen. Ein Wunderkind, wurde er für die Musik bestimmt. Er absolvierte das Warschauer Konservatorium und schrieb dann eine Reihe bedeutender Kompositionen, von denen symphonische Werke wie „Der Wald" und „Das Meer" besonders zu nennen sind. Als Čiurlionis ins dreißigste Lebensjahr ging und schon unter schweren seelischen Disharmonien litt, erlebte er eine vollständige Enttäuschung in seinem musikalischen Werk, und beschloß, sich der Malerei zuzuwenden. Nun vergeistigt sich in ihm das Bildlich-Musikalische zu einem im Innersten beseelten Erlebnis der Materie. Nur ein paar Tage besuchte er die Warschauer Kunstschule, da er sofort erkennt, daß es für das, was er darstellen möchte, kein Erlernen gibt; er unterbricht seine Studien und

bleibt für immer ein genialer Autodidakt. Er will die Musik malen, aber nicht im sinnlich-musikalischen Ausdruck der Farbe erblickt Čiurlionis Sinn und Zweck der Malerei, ebensowenig befriedigt ihn das mystische Leben der reinen Farbe, das in seiner Kunst vorhanden ist, — er sucht eine vollständige Synthese von Zeit und Raum in der Malerei, also sozusagen etwas „Unmögliches". Ausgebildet als Musikwissenschaftler und Komponist schafft sich Čiurlionis eine eigene Welt phantastischer Art und baut seine Werke rein kontrapunktisch auf, als eine Reihe symphonischer Sätze. So entstehen seine symbolischen Kompositionen — „Meeressonate", „Frühlingssonate", „Sonnensonate", „Pyramidensonate" und „Schlangensonate", die jedes für sich wieder besondere Bezeichnungen wie Allegro, Andante, Scherzo und Finale tragen. Dazu kommen die großartigen zyklischen Werke wie „Schöpfung der Welt", „Tierkreis-Zyklus", „Das Märchen" und einige einzelne in sich abgeschlossene Werke. — Nur wenige von ihnen sind freischwebende Kompositionen, die eine zarte Lyrik des Gefühls, eine sublime Vergeistigung unmittelbar gewonnener Eindrücke darbieten. Im allgemeinen sind es Formen, die, meisterhaft umgedichtet, symbolische Bedeutung annehmen, in der sich ein aus mystischen Gründen aufsteigendes, zutiefst litauisches Naturgefühl ausspricht. Vor allem aber verband Čiurlionis mit der Schönheit symbolischer Wirkungen großen Stils, die er erreichte, etwas Neues, eine sich aus metaphysischem Erlebnis emporreißende Empfindung für das Geheimnis kosmischen Seins und Schicksals, für die Unerbittlichkeit unsichtbarer Gewalten, von denen es beherrscht ist. Aus grünsilbrigem Grunde treten, aus der Tiefe kommend, zeitlose Gestalten von transzendentalem Wesen hervor. Die Formen, die im einzelnen oft klar umrissen sind, scheinen die Eindringlichkeit einer Geistesspiegelung steigern zu

wollen, sie durch kontrapunktische Wiederholungen in ähnlichen Rhythmen anschwellen zu lassen und sie wieder zu ruhigen Harmonien zu läutern, — bis die ganze Bildfläche durch ein immerwährendes Korrespondieren zusammenklingender Formelemente ausgefüllt erscheint. In diesen Ideenmalereien, die sich aus einem symbolisch-kompositionellen Grundempfinden zu Visionen von einmaliger Schönheit entwickelt haben, lebt ein starker Glaube, eine hinreißende Ekstase für die Verschmelzung geistiger Elemente in musikalisch-malerischen Gleichnissen, die wesentliche Strömungen der europäischen Kunst unseres Jahrhunderts vorwegnehmen. Čiurlionis arbeitete ausschließlich mit Tempera, und da er zu arm war, um gute Farben zu kaufen, mußte er sich mit billigen, schlechten Farben begnügen. Die tragische Folge davon ist, daß seine Werke jetzt, bald vierzig Jahre nach ihrem Entstehen, schon die Hälfte ihrer seidigen koloristischen Qualität eingebüßt haben. Die in der „Čiurlionis-Galerie" in Kaunas gesammelten Werke verblassen ständig, sie „sterben ab". ehe sie der Welt bekannt werden. Mit dem Schaffen Čiurlionis' haben sich vornehmlich russische Kunsthistoriker und Dichter befaßt, von denen Wjatscheslaw Iwanow Sergei Makowski, Nikolai Worobiow, Tschudowski und Lehmann zu erwähnen sind. Im Jahre 1939 wollte Romain Rolland, der ein großer Bewunderer dieser Kunst war, sich nach Litauen begeben, um ein Buch über Čiurlionis zu schreiben. Der seltsame Maler wäre dadurch ein Weltbegriff geworden, der Krieg hat dies verhindert. Zu befürchten ist, daß Čiurlionis nur als eine Legende am Rande der Kunstgeschichte weiterleben wird. ALEKSIS RANNIT

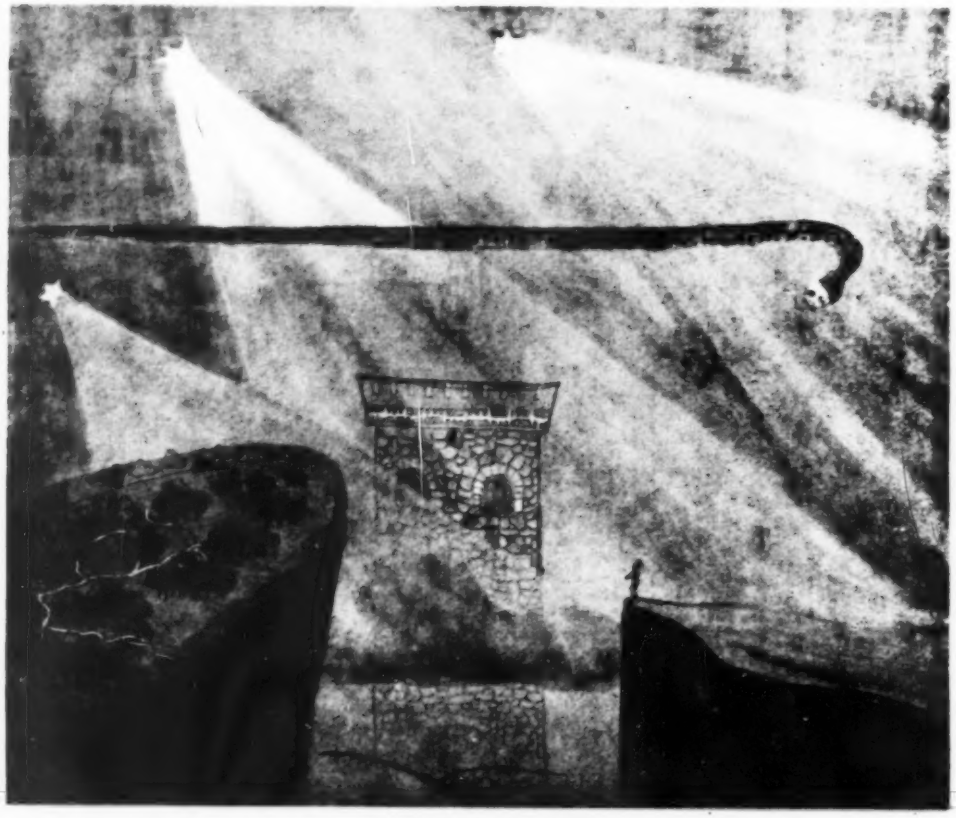
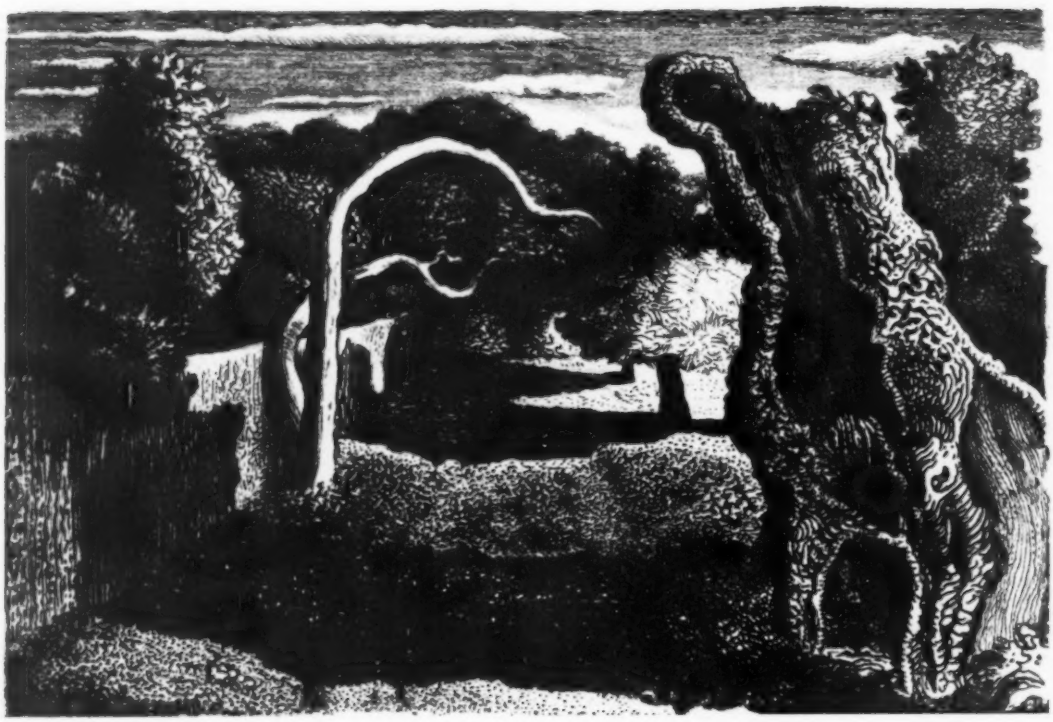


Bild Seite 46: Meeressonate · Seite 47: Frühlingssonate · Seite 48: Sonate der Schlange

Henry Moore

Moore und Sutherland

Die Namen Sutherland und Moore haben in England einen ähnlichen Klang wie in Frankreich Matisse und Picasso oder in Deutschland Nolde und Beckmann. Bei uns waren sie bis vor kurzem fast unbekannt und erwecken auch heute noch keine bestimmten Vorstellungen. Das liegt wohl nicht allein an der geistigen Isolation, in der wir in den vergangenen Jahren leben mußten, sondern daran, daß man sich im allgemeinen für die englischen Maler außerhalb ihrer Heimat kaum interessierte. Denn seit den Praeraffaeliten scheinen sie keinen eigenen englischen Beitrag zur europäischen Malerei mehr geleistet zu haben. Mit Whistler, der den Praeraffaelitismus ablöste und den Impressionismus nach England brachte, begann eine Abhängigkeit von kontinentalen — vorwiegend französischen — Kunstbewegungen, die bis heute andauert. Einzelne bedeutende Maler haben sich aber in den vergangenen Jahren aus solcher Abhängigkeit bereits weitgehend gelöst und eigene englische Ausdrucksformen gefunden. Deshalb sind ihre Namen auf der britischen Insel zum Inbegriff der neuen englischen Malerei geworden, — entgegen allen Bestrebungen einer „offiziellen" Kunst der Royal Academy, die sich bis heute größtenteils auf viktorianische Bildnisse oder einen modifizierten Impressionismus beschränkt und kein repräsentatives Bild englischer Gegenwartskunst bietet.



Graham Sutherland, Pastorale

Man kann unter den englischen Malern zwei verschiedene Tendenzen unterscheiden: auf der einen Seite eine Weiterentwicklung des Fauvismus und Kubismus zu Abstraktion und nüchterner Sachlichkeit, auf der anderen eine Zuwendung zu einem phantastischen Romantizismus, in den oft surrealistische Elemente einfließen. Das Typisch-Englische, das diese beiden Richtungen von ähnlichen Bewegungen auf dem Kontinent unterscheidet, ist bei der einen die puritanische Nüchternheit (Nash, Moore) und bei der anderen der romantische Zug eines aus der Tradition von Blake, Constable und Palmer erwachsenden neuen Stils (Piper, Sutherland). Diese Entwicklung wurde durch den letzten Krieg, in dem das englische Kunstleben von Europa abgeschnitten war, stark intensiviert. Graham Sutherland (geb. 1903), der expressive Romantiker, ist vielleicht der erfindungsreichste englische Maler seiner Generation. Er begann mit Radierungen von pastoralen Landschaften. In ihnen erkennt man bereits den späteren Porträtisten von Baumstümpfen, Wurzeln, Seepflanzen und Gesteinen. Die Grenzen zwischen dem Organischen und Anorganischen werden in seinen Gebilden von Pflanzen und Steinen fast völlig verwischt. Sutherland malt bisher Ungemaltes. Im Kriege gestaltete er — wie Piper — Trümmer und Ruinen in phantastischen Formen, oder etwa ausgebrannte Papierrollen im Londoner East End, die sich wie seine knolligen Eichen zu bewegen scheinen und nach allen Seiten aufquellen. Man kann diese Bilder kaum eindeutig beschreiben. Man kann nur ein wenig von ihrem Geiste vermitteln, von ihrer stummen Bewegung, von dem vegetativen Leben, das sie erfüllt, und der unbegreiflichen Ausgewogenheit, die diese scheinbar zufälligen Kompositionen charakterisiert. In seinen

Graham Sutherland, Verbranntes Papier

„roten" und „schwarzen" Landschaften oder Schluchten und Kliffs am Meer fühlt man etwas von der Atmosphäre von Shakespeares „Sturm" oder auch Elemente aus Wordsworths und Shelleys romantischen Dichtungen realisiert. Solche Beziehungen bedeuten für Sutherland aber keine Flucht vor der Realität. Das beweisen seine Bilder aus Bergwerk und Industrie, in denen der bewegte Rhythmus der Arbeit, die technisierte und zugleich bedrohte Existenz des Menschen unserer Zeit dargestellt wird.

Dieses Thema des Bedrohtseins der leidenden Kreatur in den Schreckensnächten der Bombenangriffe kehrt bei Henry Moore, einer der markantesten englischen Künstlerpersönlichkeiten, immer wieder. Seine Zeichnungen von den schlafenden Gestalten in den Tunneln der Londoner Untergrundbahn aus den Jahren 1940/41 sind über England hinaus bekannt geworden. Ihre Geschlossenheit und Bewegung gemahnt an den Stil Barlachs. Eine seltsame Farbigkeit auf düsterem Untergrund erhöht den gespenstischen Eindruck dieser Szenen. Moore sucht immer die einfachen und monumentalen Formen des Lebens. Er fand in den Fresken Masaccios, die er kopierte, und ganz besonders in der strengen Feierlichkeit der mexikanischen Plastik seine stärksten Anregungen. Moore will keine falschen Helden, Harmonien und Götter darstellen, sondern zu lebendigen Formen zurückkehren. Für ihn sind die alten Idealwerte der Renaissance überall erstarrt. Er empfindet die Natur nicht als Schönheit, sondern als etwas Fruchtbar-Lebendiges. Diesem Lebensgefühl geben seine Werke unmittelbaren Ausdruck.

HANNS THEODOR FLEMMING

Graham Sutherland, Rote Landschaft

Graham Sutherland, East-End Straße

KLEINES LEXIKON ABSTRAKTER MALER

Ackermann, Max, geb. 1887 in Berlin. Lehrjahre bei H. van de Velde, Stuck und Hölzel. 1926 in Paris. 1928 Begegnung mit Kandinsky. Lebt in Stuttgart.

Altripp, Alo, geb. 1906 bei Ludwigshafen. Neun Semester dekorative Malerei und Gebrauchsgraphik; verläßt 1929 die gegenständliche Darstellung. 1934—39 jährliche Reisen nach der Schweiz und Holland. Lebt in Wiesbaden.

Arp, Hans, geb. 1887 in Straßburg. Lebt in der Schweiz. Abb. „Nabelflasche."

Baerwind, Rudi, geb. 1910 in Mannheim. Studium in Berlin, München, Paris. Lebt in Weinheim a. d. B. Abb. „Stilleben mit zerbrochener Kugel" (1946).

Bauer, Rudolf, geb. 1889 in Lindenwald. Studium in Berlin; Karikaturist, Impressionist, Expressionist, Kubist. Mitglied des „Sturm", „Glaspalast", „Krater". Gründer des Privatmuseums für abstrakte Kunst in Deutschland „Geistreich". Abb. „Spitze Formen".

Becker, Curt Georg, geb. 1904 in Singen am Hohentwiel. Studium in Essen, an der Kunstgewerbeschule in Krefeld, wo er dem Campendonkkreis angehörte. Schüler von Heinrich Nauen in Düsseldorf. Reisen nach Frankreich, Italien, Holland. Lebt bei Radolfzell.

Burcardo, H. B., geb. 1901 in Pforzheim. Studium in München bei H. Hoffmann, Karlsruhe bei Babberger. Reisen nach Italien. Lebt in Karlsruhe. Abb. S. 16.

Baumeister, Willi, geb. 1889 in Stuttgart. Schüler von Hölzel, Freund von Oskar Schlemmer, Fernand Léger. Seit 1946 Professor an der Akademie in Stuttgart. Abb. Farbtafel S. 12.

Berke, Hubert, geb. 1908 in Buer i.Westf. Studium der Kunstgeschichte und Philosophie, später Akademie Königsberg und Düsseldorf bei Paul Klee. Lebt in Alfter bei Bonn. Abb. „Versinkende Masken".

Braque, Georges, geb. 1882 in Argentuil. Zuerst Anstreicherlehrling, ab 1904 in Paris, Akademie Julian. 1908 Begegnung mit Picasso, malt in diesem Jahre seine ersten kubistischen Bilder. Abb. Farbtafel S. 44.

Campendonk, Heinrich, geb. 1889 in Krefeld. Schüler Thorn-Prikkers. Mitglied des „Blauen Reiters". 1926 Lehrer an der Akademie in Düsseldorf, später Lehrer an der Akademie in Amsterdam. Lebt in Amsterdam. Abb. „Der Fischer" (Holzschnitt).

Campigli, Massimo, geb. 1895. Italiener. Abb. „Entwurf für ein Fresco" (1929).

Chagall, Marc, geb. 1887 in Witebsk. Schüler von Bakst in Petersburg, 1910 in Paris, 1914—22 in Rußland. Dann Rückkehr nach Paris, emigriert 1940 nach Amerika, kehrt 1946 nach Paris zurück. Abb. in Heft 5.

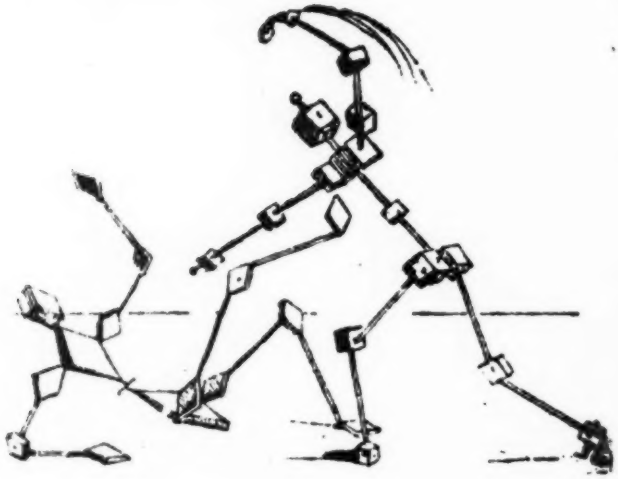
Chirico, Giorgio di, geb. 1888 in Voli (Griechenland) von italienischen Eltern. Studierte 1½ Jahre in München. 1911—15 in Paris, 1915—24 in Rom und Florenz, seit 1924 wiederum in Paris. Surrealistische Periode von 1924—29. Abb. S. 38.

Dali, Salvador, geb. 1904 in Figuerra, Spanien. Akademie Madrid. Führender Surrealist. Seit 1939 in Amerika.

Delaunay, Robert, geb. 1882 in Paris. 1910 malt er seine ersten kubistischen Bilder. Buchillustrationen. Abb. „Circular Rhythmen".

Drewes, Werner, geb. 1899 in Canig. Ein Jahr Architekturstudium in Stuttgart, 1921 am Bauhaus, verläßt dann Deutschland, kehrt 1927—29 ins Bauhaus zurück, geht 1930 endgültig nach Amerika. 1937—40 Lehrer an der Universität Columbia, 1940—45 Lehrer am Brooklyn-College. Abb. „Glückliche Inseln".

Ende, Edgar, geb. 1901 in Hamburg. Studium an der Kunstgewerbeschule Altona und Kunsthochschule Hamburg. Seit 1928 in Bayern. Lebt jetzt in München. Abb. S. 31.



G. B BRACELLI (1624)

Ernst, Max, geb. 1891 in Köln. Mitglied des „Sturm", Dadaist. Später Hauptrepräsentant des Surrealismus. Seit 1922 in Paris. Lebt jetzt in Amerika. Abb. S. 30.

Feininger, Lyonel, geb. 1871 in New York, Studium in Berlin, begann als Karikaturist. 1919—33 Lehrer am Bauhaus. Bis 1936 in Berlin, dann in New York.

Frankenstein, Wolfgang, geb. 1918 in Berlin, Studium an der Kunstgewerbeschule in Berlin. Lebt in Berlin. Abb. „Selbstbildnis".

Geitlinger, Ernst, geb. 1895 in Frankfurt a. M. 1913—29 in Amerika, Schüler des Malers Winold Weiß. In München Schüler von Carl Caspar. Lebt bei München. Abb. „Dorfmusikanten".

Gilles, Werner, geb. 1894 in Rheydt, Rheinland. 1918—24 am Bauhaus, Schüler von Walter Klemm und Lyonel Feininger. Zwei Jahre Studien in Frankreich, zehn Jahre in Italien. Lebt in Schwarzenbach a.d.Saale.

Gleizes, Albert, geb. 1881 in Paris. Impressionistische Anfänge; seit 1909 Kubist. Mitglied des „Sturm" Berlin. Abb. „Komposition" (1930).

Götz, Karl Otto, geb. 1914 in Aachen. Studium an der Kunstgewerbeschule in Aachen. 1935—36 Reisen in die Schweiz und Italien, erste abstrakte Filmversuche. 1938 Dresden. Lebt in Königsförde bei Hameln. Abb. „Komposition" (1943) und S. 15.

Grieshaber, H. A. P., geb. 1909 bei Leutkirch, Allgäu. Studium an der Akademie Stuttgart. 1934—38 illegale „Reutlinger" Drucke. 1942—44 „Presse Clandestine Haguenau Alsace". Lebt in Reutlingen.

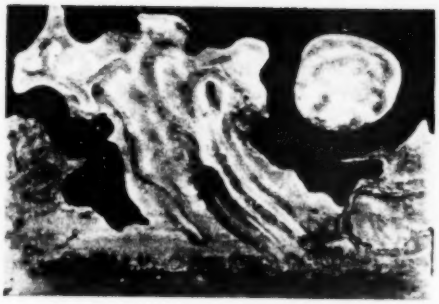
Hartung, Karl, geb. 1908 in Hamburg, Studium in Hamburg bei Bossard, in Paris bei Maillol. Lebt in Berlin. Abb. S. 7.

Heldt, Werner, geb. 1904 in Berlin. Studium an der Berliner Akademie. 1938 längerer Aufenthalt in Spanien. Lebt in Berlin. Abb. „Straßenbild".

Herzbruch-Berken, geb. 1906 in Essen, Studium in Düsseldorf und Berlin. Lebt in Soest i.Westf. Abb. S. 33.

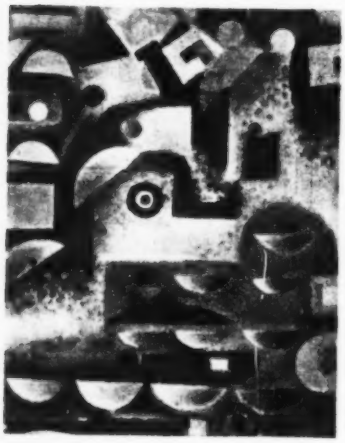
Hölzel, Adolf, geb. 1853 in Olmütz. 1874—76 Akademie Wien, 1876—82 Akademie München. Anfang der 80er Jahre Bekanntschaft mit Manet und Monet in Paris. Seit 1888 Malschule in Dachau. 1905—19 Professor an der Akademie in Stuttgart. 1934 in Stuttgart gestorben. Sein künstlerischer Einfluß wirkte auf Kandinsky, Meyer-Amden, Schlemmer, Baumeister, Itten, Eberz, Ida Kerkovius u. a.

ZIMMERMANN



ALTRIPP

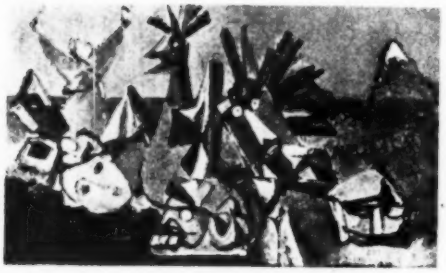
ACK



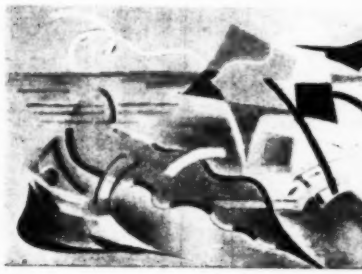
KLEINT

VALMIER

GLEIZES



BERKE



DREWES

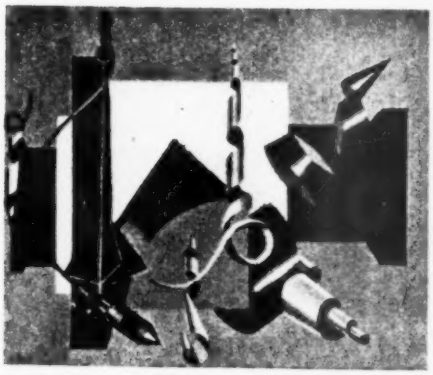
RENZ

SCHULZ

FRANKENSTEIN

ACKERMANN

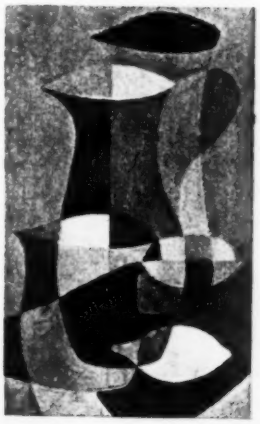
BAERWIND



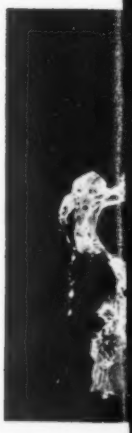
WADSWORTH

THIEMANN

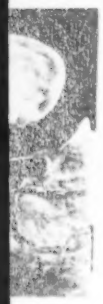
KENSTEIN



LEVEDAG



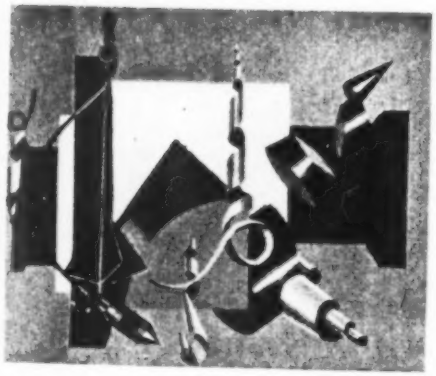
DALI



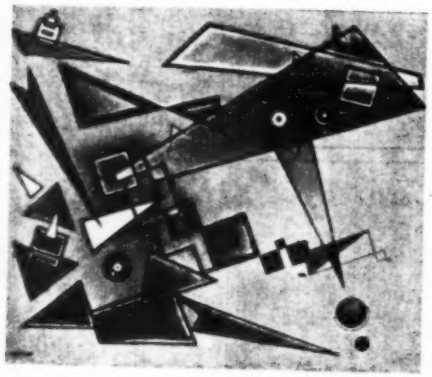
ACKERMANN

BAERWIND

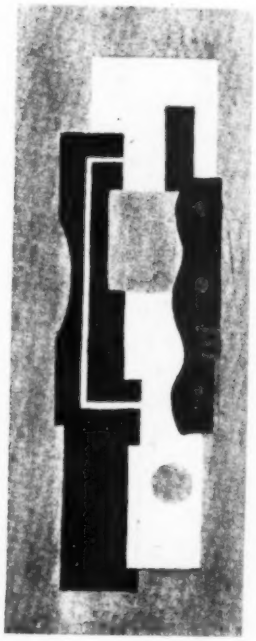
GÖTZ



WADSWORTH

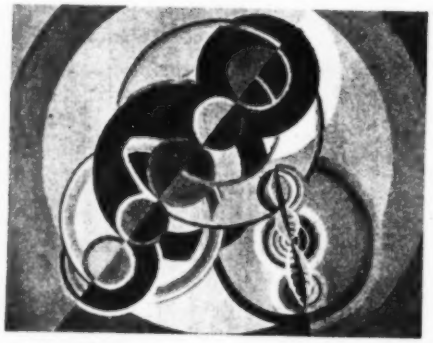


BAUER



LÉGER

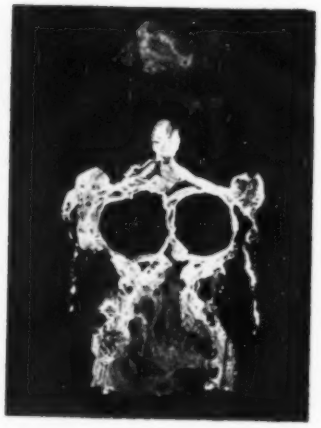
THIEMANN



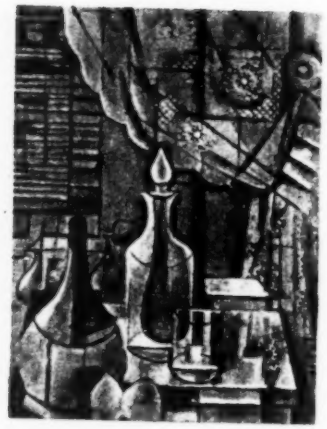
DELAUNAY

FRANKENSTEIN

LEVEDAG



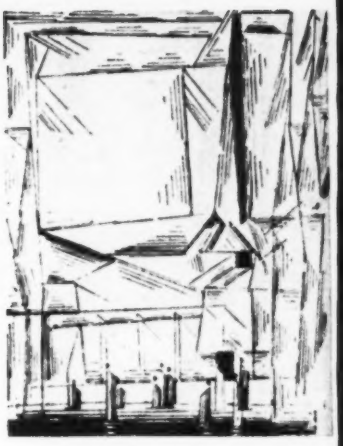
DALI



MAMMEN

WILDEMANN

CAMPENDONK



FEININGER

HELDT

GRIESHABER

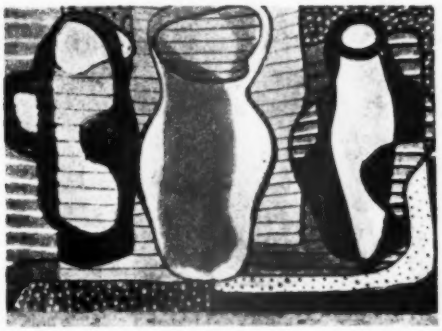
MATARÉ

MOHOLY-NAGY

CAMPIGLI

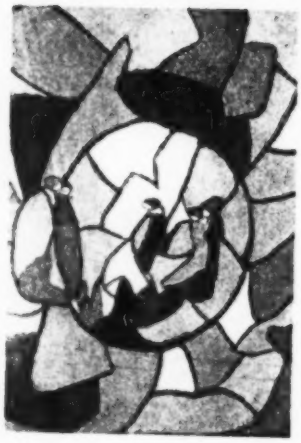
CHAGALL

ARP



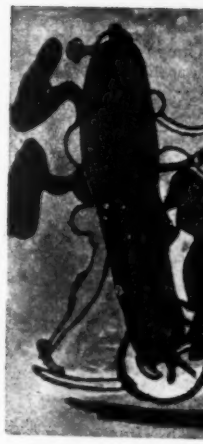
LAHS

VOLL



HÖLZEL

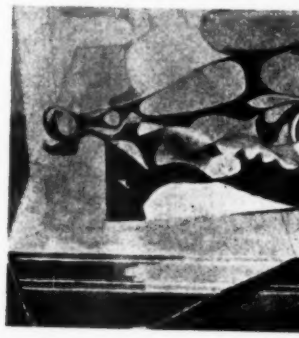
RITSCHL



BRAQUE

É

BECKER

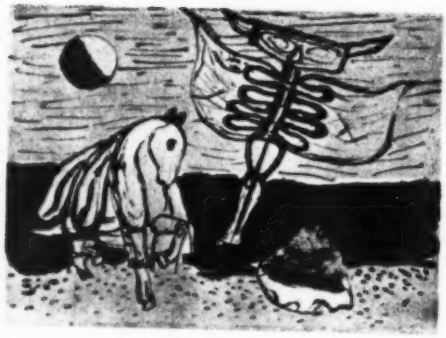


KUBICEK

ARP

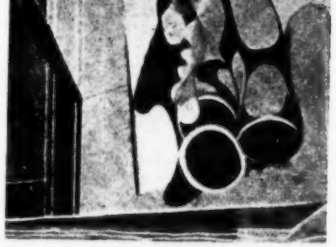
GEITLINGER

TRÖKES



GILLES

HOFMANN



Levedag, Fritz, geb. 1899 in Münster. Legte die Meisterprüfung auf der Handwerkerfachschule in Stuttgart ab. Studium in Düsseldorf, Meisterschüler von Langer, im Bauhaus Schüler von Klee, Kandinsky, Moholy Nagy, Gropius. Ausstellung im „Sturm". Reise nach Paris. Lebt in Ringenburg bei Wesel.

Mammen, Jeanne, geb. 1896 in Berlin. War Mitarbeiterin der „Jugend" und des „Simplizissimus". Lebt in Berlin. Abb. „Stilleben".

Marc, Franz, geb. 1880 in München. 1900—03 Studium an der Akademie München. Mitglied des „Blauen Reiters". Gefallen 1916. Abb. in Heft 7.

Mataré, Ewald, geb. 1887 in Aachen. 1922—33 Professor in Düsseldorf. Lebt in Büdesich bei Neuß.

Moholy-Nagy, Ladislaus, geb. 1895 in Ungarn. Nach dem Studium wandte er sich 1915 der Photographie und angewandten Kunst zu. Mitglied des Bauhauses. 1929 machte er in Berlin Dekorationen für abstrakte Filme. Dann lebte er in London und seit 1937 in Chikago. Gestorben 1947.

Müller-Kraus, Erich, geb. 1911 in Aachen. Lebt in Köln-Nippes. Abb. S. 33.

Nay, Ernst Wilhelm, geb. 1902 in Berlin. Schüler von Carl Hofer. 1928 in Paris, 1930 —31 in Rom, 1936—37 auf Einladung Munchs in Norwegen. Lebt in Hofheim, Taunus. Abb. Farbtafel S. 17.

Picasso, Pablo, geb. 1881 in Malaga, Spanien, väterlicherseits baskischer, mütterlicherseits italienischer Abkunft. Wunderkind. Studium an der Akademie in Barcelona, Madrid, wiederum Barcelona. 1900—01 in Paris, das seit dem Frühjahr 1904 sein ständiger Wohnsitz ist. In den Jahren 1906—08 entstehen seine ersten kubistischen Bilder. Sehr wandlungsreiche Entwicklung. Abb. Farbtafel S. 28.

Renz, Walter, geb. 1908 in Stuttgart. Studium: Kunstgewerbeschule und Akademie in Stuttgart. Studienaufenthalte und Reisen: Paris, Italien, Südfrankreich. Lebt in Stuttgart.

Ritschl, Otto, geb. 1885 in Erfurt. Autodidakt. 1938 Paris. Lebt in Wiesbaden.

Schütte, Hermann, geb. 1893 bei Osnabrück, erst Kaufmann, malte seit 1933. Lebt in Rahlstedt bei Hamburg. Abb. S. 32.

Schulz, Gerhard C., geb. 1911 in Halle. Lebt in Berlin. Abb. „Bildnis."

Spangenberg, Herbert, geb. 1907 in Hamburg. Studium an der Kunstgewerbeschule in Hamburg. Reisen nach Paris und Dänemark. Lebt in Hamburg. Abb. S. 34.

Thiemann, Hans, geb. 1910 in Bochum. Studium bei Klee und Kandinsky am Bauhaus, später bei Kandinsky in Paris. Lebt in Berlin. Abb. „Masken" und S. 3.

Trökes, Heinz, geb. 1913 in Hamborn, Rheinland. Studium an der Kunstgewerbeschule Krefeld, bei Johannes Itten und Georg Muche. 1936—39 Malerei und Textilentwürfe in Augsburg. Reisen nach Frankreich, Italien, Balkan, Belgien. 1939 Übersiedlung nach Zürich, 1941 nach Berlin, wo er jetzt lebt. Berufung als Professor nach Weimar 1947.

Uhlmann, Hans, geb. 1900 in Berlin. Reisen nach Frankreich, Rußland. Seit 1946 Galerieleiter bei Gerd Rosen in Berlin. Abb. S. 43.

Valmier, Georges, geb. 1885 in Angoulême, Frankreich. Studium in Paris. Lebt in Paris. Er malte die Dekorationen für 18 futuristische Stücke von Marinetti und andere von Jules Romain und Georges Pillement in Paris. Seinen Unterhalt verdiente er sich auch als Kirchensänger. Starb 1937 in Paris. Abb. „Scherzo" (1920).

Voll, Christoph, Professor für Bildhauerei an der Hochschule der Bildenden Künste in Karlsruhe 1928—1937. Gestorben 1939 in Karlsruhe. Abb. „Badender Vogel".

Wadsworth, Edward, geb. 1889 in Cheakheaton, England. Einer der ersten Vertreter des Kubismus in England. Abb. „Komposition" (1930).

Werner, Theodor, geb. 1886 bei Tübingen, Studium bei Hölzel, Stuttgart. Aufenthalt in Paris. Lebt in Berlin. Abb. S. 73.

Wildemann, Heinrich, geb. 1904 in Lodz, Polen. Studium in Stuttgart und Berlin. Lebt in Stuttgart.

Zimmermann, Mac, geb. 1913 in Stettin, im wesentlichen Autodidakt. Berufung als Professor nach Weimar 1947. Abb. „Von Barbaren zerstörte Kunstwerke".

Zu einigen Kinderzeichnungen

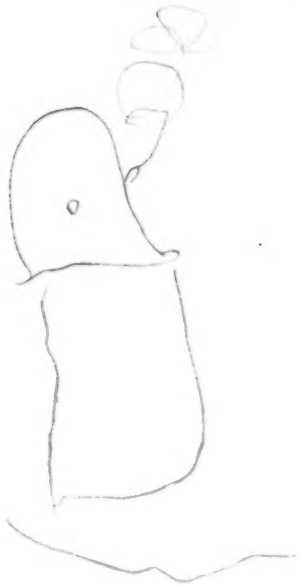
Beschäftigt man sich mit den bildnerischen Äußerungen der frühkindlichen Entwicklung, so entdeckt man bald, daß das Kind keine Bezogenheit zum Gegenstand hat, daß es sich nicht am anschaulichen Gehalt der Dinge orientiert. Das Kind befindet sich zunächst in einer Epoche, in der es seine Erlebniswelt begrifflich, konstruktiv subsumiert, da sie nur in dieser Weise seinem „inneren Bilde" gerecht wird. Niemals finden Veränderungen und Korrekturen im Angesicht der sogenannten Wirklichkeit statt, hingegen werden Zeichen gesetzt, vom sinnlichen Eindruck wenig berührte Gleichnisse, die in ihrer verblüffenden Einfachheit des linearen Ausdrucks den Urerscheinungen des Lebens gerecht werden. Ob wir uns prähistorischen Höhlenzeichnungen zuwenden, oder die Kunst der Primitiven nicht ohne Ehrfurcht vor dieser urigen Gestaltungskraft betrachten, es sprechen uns dort, wie hier beim Kinde, mit ähnlicher Überzeugungskraft die Formen an. Jedenfalls stellen sie einen wichtigen Beitrag zum „Rätsel des Schöpferischen" dar und können nicht genügend beachtet werden.

Bevor wir uns der Betrachtung der Reproduktionen zuwenden, zunächst ein interessanter Sachverhalt. Die von den Kindern im ersten Stadium des Bildnerdranges selbstgewählten Titel wurden auf Befragen noch nach Jahren streng beibehalten. Über Zeitabschnitte von zwei, vier und sechs Jahren. Dabei handelt es sich offenbar nicht um eine Rückerinnerung an die ursprünglich gemachte Aussage, sondern um die typische Mobilisierung des Gedächtnisses gegenüber dem eindeutig fixierten Symbol. Der vitale Erinnerungsschatz wird beim Eindruck des doch weitgehend abstrakten Liniengebildes erneut geweckt; darum die Sicherheit der Wiederbenennung. Verfasser hat dieses Experiment in sehr vielen Fällen und über große Jahresfristen hinaus mit Kindern und deren Zeichnungen gemacht. Es hat sich dabei dann herausgestellt, daß sich gegenüber den eigenen Darstellungen kaum je, hingegen vor den Bildern der Altersgenossen bzw. -genossinnen fast immer eine Fehlbezeichnung ergab. Das eigene „geinnerte" Erlebnis wird neu hervorgerufen und — trotzdem sich der kleine Schöpfer inzwischen in einem weiterentwickelten Stadium befindet — mit dem richtigen Namen belegt, während das bei den Bildern der anderen nicht gelingt. Wird man nicht unversehens an das unglückliche, manchmal wohlwollende, bisweilen recht verdrossene Herumraten Erwachsener in Kunstausstellungen gegenüber der gegenstandslosen Malerei erinnert? Das subjektive Erlebnis, wird es nicht auf Gegenstände allgemeinen Verständnisses übertragen, fordert nicht nur ein hohes Einfühlungsvermögen, sondern scheitert oftmals schlechtweg an dem vergeblichen Bemühen um Klärung und Verständnis des nachempfindenden Individuums. Die Grenze wird also einmal durch die weitreichende Subjektivierung des Gestaltenden selbst, zum anderen durch die nicht genügend dehnbare seelische und geistige Weite des Betrachtenden bestimmt.

Ähnlich unsicher und tastend steht oftmals der Erwachsene auch den Kinderzeichnungen gegenüber. Doch mögen sich ihm auch die symbolstarken frühkindlichen Gebilde nicht in jedem Fall völlig erschließen — wenn er nur die Aufgeschlossenheit mitbringt, sich dem ernsten Gehalt dieser „Fixierungen des Äußerungstriebes" des Kindes wohlwollend zuzuwenden.

Betrachten wir nun einige aufschlußreiche Zeichnungen der Frühperiode kindlichen Ausdrucks: Abb. 1 (Mädchen, 3 Jahre), ein noch schemenhaftes Gebilde, Kopf und Körper ungetrennt, undifferenziert, Arme und Beine angesetzt. Die Urform, wie das Kind in diesem Alter seine Mitmenschen sieht. Es kann die Mutter sein, der Vater, ein Geschwisterchen, eine Kameradin, ganz gleichgültig wer. Es ist der Mensch als solcher, mit dem sich das Kind schon früh erlebnismäßig auseinandersetzt. Ist dies die Zeichnung eines Mädchens, so nun mit Abb. 2 die eines Knaben (3—4 Jahre). Bereits ein besonderes Thema, das übrigens in vielen Variationen wiederkehrte und den Jungen anscheinend lebhaft beschäftigte. Er sagte nach Fertigstellung freudig erregt: „Der Mann, der raucht!" Neben dem sinngebenden Rauch ein charakteristisches Auge, das dem Gebilde sein unterscheidendes Gepräge in der

1



2

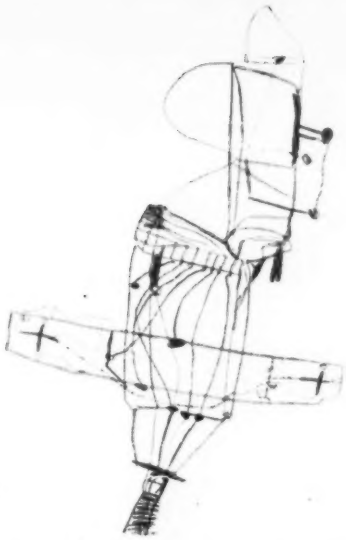
3

4

5

6

7



8

Trennung von Kopf und Körper gibt. Abb. 3 (Mädchen, 3—4 Jahre), die Eule, ein gedrungener, dunkel schraffierter Körper mit kleinen, wie Federn abstehenden Flügeln und typischen Schwanzfedern. Hierdurch wird das Tierhafte recht gut versinnbildlicht, auch in dem geduckten Kopf mit den großen, glotzenden Augen. Recht menschlich muten allerdings Nase und Mund an, wie ja das Kind dazu neigt, das Tier auf seine Ebene zu stellen. Besonders aufschlußreich für die Aussagemöglichkeit und Aussageform der kindlichen Psyche erscheint dem Verfasser die Abb. 4 (Knabe, 3—4 Jahre). Diese scheinbare Kritzelei wurde von dem Knaben mit „Donner und Blitz" bezeichnet. Wie wenig willkürlich und sinnlos diese Bezeichnung entstand, ist daraus ersichtlich, daß der Junge mit sieben Jahren vor dieser Zeichnung fast mit ein wenig überheblicher Selbstverständlichkeit sagte: „Natürlich, ein Gewitter". Das Kleinkind hatte jedenfalls die Ballungen und Spannungen jener Kräfte über uns, die zum Gewitter führen, den Wind und Regen, so fundamental wiedergegeben, daß auch der weit Ältere in Schwingung versetzt wurde und sich ihm die Bezeichnung förmlich aufdrängte. Abb. 7 (Mädchen, 3—4 Jahre), „der Adler holt den Menschen", verdankt wohl seine Entstehung irgendeiner Erzählung. Es wurde eine packende Interpretation, wenn auch der großschnabliche Vogel auf den Menschen zustrebend ihn mit „menschlichen" Armen zu greifen sucht. Abb. 5 (Mädchen, 4—5 Jahre), „Maria und Jesus", ist eine sehr schlichte, doch groß gesehene Erzählung. Dieser Kontur, der die Maria mit dem Kind von der übrigen Welt trennt, könnte ebensogut die Veranschaulichung eines Steinquaders sein, in den die Gestalten eingeritzt oder gekerbt wurden. Es hat etwas Monumentales, wie sich diese Maria in beruhigender Schwere dem Knaben zuneigt, der noch linear und damit eben auch seelisch-kontaktlich mit ihr verbunden ist. Sie bilden zusammen eine große, geschlossene Einheit. Doch schon beginnt er sich von der Mutter zu lösen, um ein Selbst, eine neue Einheit, eine geistige Persönlichkeit zu werden. Wie man diese Zeichnung auch ausdeuten mag, jedenfalls ist es die unbewußte Fixierung großer Form. „Mann schaut aus dem Fenster", Abb. 6 (Mädchen, 4—5 Jahre), zeigt eine sinnvolle Verbindung zweier getrennter Körper oder Dinge, indem über die untere Hälfte des Mannes das Fenster gezeichnet wird. Auch hier wiederum ein deutlicher Beweis, wie rein „verstandesmäßig" das Kind vorgeht. Für es besteht der Begriff „Mann" und „Fenster" und das wird in keine anschauliche, sondern verstandesmäßige Beziehung zueinander gesetzt. Abb. 8 (Knabe, 5 Jahre), die „Flugzeugphantasie" (eigne Bezeichnung). Ganz im Banne moderner Technik werden hier in souveräner Weise Außen- und Innensicht, Auf- und Seitensicht miteinander verknüpft. Eine Vielzahl von Drähten und Kabeln sind gleich wichtigen Nervensträngen durch die ganze Maschine verlegt. Kein kleinliches Abbildchen eines Flugzeuges, sondern ein interessantes Sinnbild menschlichen Erfindergeistes der ein fünfjähriges Knabenherz bereits begeistern konnte. (Aus einem Vortrag.)

HELMUT SCHMIDT

Atelier Pablo Picasso

Atelier Willi Baumeister

Bilderverfolgung

Der Wunsch nach tieferem geschichtlichem Verstehen der jüngsten Vergangenheit stößt im Bereich der Kunstgeschichte auf das dem Kunstfreund noch immer untaßliche Geschehen des 30. Juni 1939, da in Luzern eine große Reihe „Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen" durch die Schuld der nationalsozialistischen Führung unter den Hammer kam. Dieses Ereignis, durch das das deutsche Volk freventlich allein 7 Hauptwerke von Barlach und gar 15 des späten Corinth einbüßte, ist wohl das sichtbarste Fanal der allgemeinen Verfolgung, die die damaligen deutschen Machthaber aus Unverstand und Bosheit — oder vielleicht aus anderen Gründen — gegen die hohen Werke der zeitgenössischen Kunst und deren Schöpfer entfesselten. Mit dem Schlagwort von der „Entarteten Kunst" sollte all das getroffen werden, was geistgeboren war und sich daher seiner Natur nach nicht kommandieren ließ, sozusagen die Idole des unabhängigen Geistes. Weil ihnen eine unbekannte und deshalb unheimliche Macht innezuwohnen schien, wurden sie erst in den bekannten, die Volksmeinung systematisch irreführenden Ausstellungen lächerlich gemacht und danach aus der Öffentlichkeit entfernt. Man machte aber nicht nur eine oft aufregende Jagd auf die Bilder — bei der mancher brave Museumsaufseher dieses oder jenes Stück dem Zugriff der Häscher entziehen half --, auch ihre Schöpfer, die ja in der Lage waren, neue Greuel zu schaffen, wurden verfolgt, mit Verboten belegt und ihnen die Mittel zum Arbeiten entzogen. Zum besseren Verständnis dieses Vorgangs sei hier andeutungsweise untersucht, unter welchen Bedingungen schon

zu anderen Zeiten „Bilder" im weitesten Sinne Verfolgungen ausgesetzt gewesen sind und welches die besondere Eigenart des von uns leider miterlebten Falles ist.

Der primitivste Antrieb zur Zerstörung von Bildwerken beruht auf der Identifikation von Abbild und Urbiid: Man trifft den Feind auf magische Weise, indem man sein Abbild vernichtet. So glaubte man die Macht der Götter des Feindvolkes im alten Orient zu brechen, indem man ihre Bilder zerstörte, so sank die archaische Plastik der Athener in den Staub vor der Wut des Perserheeres. Oft verbindet sich ein zweiter, niederer Antrieb diesem ersten, der Vandalismus, insbesondere der Haß der auf geringerer Kulturstufe Stehenden gegen den Ausdruck der höher organisierten Kultur, den sie in den Kunstwerken erkennen. Er ist stets bei den Plünderungen uralter Kulturstätten durch barbarische oder jugendliche Völker im Spiele, aber auch bei der Erhebung unterdrückter Volksschichten gegen die kulturtragenden Oberschichten, wie im Bauernkrieg oder in der Französischen Revolution; auch bei der Bilderverfolgung des Dritten Reiches hat er zweifellos mitgewirkt. Am deutlichsten tritt die Vernichtung des Gegners in seinem Abbild als die eigentlich politische Form des Phänomens bezeichnenderweise in der römischen und in der französischen Geschichte in Erscheinung. Die Kehrseite des an die Statuen der vergotteten Kaiser geknüpften Kultes ist ihr Sturz bei einem politischen Wechsel, der z. B. seit Neros Tod viermal innerhalb 18 Monaten eintrat. Da empfahl es sich dann aus ökonomischen Gründen, nach Caligulas Vorbild einfach die Statuen der gefallenen Größen mit einem neuen Kopf zu versehen. In Frankreich hat sich der Zorn des Dritten Standes mit verhängnisvoller Gründlichkeit gegen die Denkmäler der Könige „von Gottes Gnaden" ausgetobt und uns nicht nur der bedeutenden Reiterstandbilder Heinrichs IV., Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. beraubt, sondern auch der Mehrzahl der Königsgrabmäler in der Abteikirche St. Denis. Gleichzeitig wurden auch — z.B. gerade in St. Denis — die kirchlichen Denkmäler gestürmt, aber wohl nicht nur aus überzeugungsmäßigen Motiven der neuen Vernunftreligion, sondern auch im Zeichen des politischen Kampfes gegen die bevorrechtete Geistlichkeit. Noch der Sturz der Vendôme-Säule während des Krieges 1870/71, in den der Maler Courbet so tragisch verwickelt wurde, trägt politisches Gepräge; doch meldet sich in diesem Falle bereits das historisch-künstlerische Gewissen, so daß es zu dem bekannten Prozeß kam.

Auch bei den Bilderstürmen des Reformationszeitalters, die den gewaltigsten Aderlaß unserer Kunst darstellen (im Ulmer Münster waren rund 60 Altäre vorhanden; die mittelalterliche Bildkunst Hollands ist größtenteils vernichtet), kann man den Kampf als wesentlich gegen den Gegenstand der Darstellung gerichtet auffassen: die Verehrung Mariä und der Heiligen wurde als Götzendienst verworfen, die Bildwerke infolgedessen ohne Rücksicht auf den Kunstwert beseitigt. In vielen Fällen hat sich indes damals — wie wir aus den überkommenen Beständen schließen müssen — angesichts hervorragender Kunstwerke der ästhetische Gesichtspunkt im Sinne der Erhaltung durchgesetzt, während etwa Conrad Ferdinand Meyer in dem Gedicht „Die Bilderstürmer" Hutten geschichtlich konsequent handeln läßt, obwohl er die Einsicht des künstlerischen Verlustes besitzt. Den insbesondere künstlerisch empfindenden Menschen stand schon im 14. Jahrhundert der ästhetische Wert über dem weltanschaulich-religiösen Unwert, wie die von Ghiberti überlieferte Geschichte der Venus von Siena bezeugt: sie war bei Fundamentarbeiten gefunden und von den Künstlern jener Blütezeit Sienas höchlich gefeiert worden, bis infolge unglücklicher Ereignisse der Aberglaube die Oberhand gewann und dazu führte, daß man die Statue — angeblich ein Werk des Lysipp — zerschlug und mit „freundlichen" Hintergedanken im Gebiet der Florentiner vergrub. Im selben Sinne verdankte das antike Reiterstandbild Marc Aurels seine Bewahrung während des Mittelalters bekanntlich dem Umstand, daß man den Dargestellten irrtümlich für den christlichen Kaiser Konstantin hielt. Auch die Kunstfeindschaft Savonarolas, die am Karnevalsende 1497 und 1498 viel schöne Dinge dem Scheiterhaufen überantwortete, ist noch vom Erbe mittelalterlichen Dämonenglaubens belastet, der sich bei dem amusischen Dominikaner mit der in den Reformorden des Mittelalters seit je heimischen Luxusbekämpfung zum Schaden der „heidnischen" Bilder verband. Selbst Künstler wie Lorenzo di Credi und Fra Bartolommeo wüteten, vom religiösen Taumel der Stunde ergriffen, gegen ihre eigenen Werke, während Botticelli nach neuesten

Erkenntnissen zwar vom Auftreten des Mönchs tief beeindruckt war, sich ihm jedoch keineswegs bedingungslos verschrieb und z. B. auch im Auftrage seiner Gegner arbeitete. Für die Großzügigkeit kunstsinniger Machthaber ließen sich ebenfalls aus der Geschichte der neuzeitlichen Glaubenskämpfe zahlreiche Beispiele anführen, etwa die Duldsamkeit des als Mäzen von Bekenntnisfragen ganz unabhängigen Kardinals Albrecht von Brandenburg oder die Schonung, die man in Antwerpen dem abtrünnig gewordenen Jacob Jordaens erwies. — Weitere außerkünstlerische Gründe, die zur Zerstörung von Kunstwerken führten, waren der Materialwert und das moralische Vorurteil. Arbeiten in edlem Metall waren in Notzeiten stets vom Einschmelzen bedroht; von den Kostbarkeiten, die Cellini als sein Werk beschreibt, besitzen wir nur den kleinsten Teil, und der restlosen Vernichtung der alten Kirchenglocken vorgebeugt zu haben, ist ein unbestreitbares Verdienst der modernen Denkmalpflege. Wohl einzig dastehend ist die Vorsicht des haushälterischen Königs Friedrich Wilhelm I., der umfangreiche Arbeiten in Silber (der ehem. Trompeterchor im Rittersaal des Berliner Schlosses!) bewußt als etwaige Materialreserven in Auftrag gab. Über die Prüderie als Feindin der bildenden Kunst wäre viel zu sagen. Namentlich im Süden und zeitlich während des Barocks mehren sich die Angriffe gegen angeblich anstößige Nuditäten, wie man ja nicht davor zurückschreckte, Michelangelos „Jüngstes Gericht" in der Sixtinischen Kapelle in Teilen entstellend übermalen zu lassen, und Rubens sogenanntes „Großes Jüngstes Gericht" es 1691 über sich ergehen lassen mußte, nach diplomatischen Verhandlungen höchster Stellen aus demselben Grunde vom Hochaltar der Jesuitenkirche zu Neuburg verwiesen zu werden.

Daß das Neue der Feind des Alten ist, erscheint dem Historiker natürlich, und der Ersatz älterer Kunstwerke durch zeitgenössische mag vielleicht im einzelnen beklagt, kann jedoch in seiner Berechtigung nicht bestritten werden; im übrigen hat er gewöhnlich die Auslese des Besten fördern helfen. Die großartige Selbstverständlichkeit, mit der etwa der Barock seine eignen Schöpfungen an die Stelle von mittelalterlichen setzte, hat etwas Imponierendes, und nicht in der Regel überhoben höhere Mächte die Bauherren der rohen Vernichtungstat, wie es den Amsterdamern geschah, als ihr zum Abbruch bestimmtes altes Rathaus gerade zur rechten Zeit ein Raub der Flammen wurde. Mit geradezu revolutionärem Ungestüm erfolgte der künstlerische Umbruch in der Gartenkunst, als der landschaftliche Stil des Englischen Gartens den regelmäßigen des Französischen verdrängte, was vielfach auf eine Zerstörung der älteren Anlagen hinauslief. Dieselbe Berechtigung kann man aber den puristischen und historisierenden Veränderungen des 19. Jahrhunderts nicht zugestehen, da an die Stelle dessen, was sie zerstörten, keine vollwertigen schöpferischen Leistungen traten. Das geschichtliche Moment der Säkularisation am Anfang des Jahrhunderts, das viel Kunstgut herrenlos machte, traf zusammen mit der doktrinär feindseligen Abkehr des Klassizismus von barockem und gotischem Formempfinden, und erst im Wechsel historisierender Moden kamen im weiteren Verlauf die einzelnen Epochen der Vergangenheit wieder zur Geltung. Diesen Moden selbst aber wurde bedenkenlos Unersetzliches geopfert; die Möglichkeit dazu gab die Befreiung des Kunstwerks aus seinen außerästhetischen Bindungen, wodurch seine Schicksale nun in mehr oder weniger ausschließliche Abhängigkeit von den schwankenden Gesetzen des jeweiligen Geschmacks gerieten, während sein Bestand bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wesentlich noch durch außerkünstlerische Faktoren gefährdet aber auch geschützt war. Dieser Tatsache verleiht Rodin, der leidenschaftliche Gegner aller Restaurierungen, in seinen „Kathedralen" Ausdruck, wenn er sagt: „Die Bilderstürmer sind wieder erschienen, mit Kirchenfürsten, Architekten, Restauratoren und Gemeinderäten im Bunde." — Die geschilderte Entwicklung wird zugleich zur entscheidenden Voraussetzung für die Bekämpfung bestimmter künstlerischer Richtungen seitens der irregeführten Öffentlichkeit. Zwar hatten sich auch früher schon solche Richtungen untereinander bekämpft, wie die Anhänger der Caracci und Caravaggios oder Rubens und Poussins, aber für eine feindliche Haltung des großen Publikums gegen die fortschrittlichen Künstler, wie sie seit dem 19. Jahrhundert immer wieder erscheint, bietet etwa auch die Ablehnung der extrem naturalistischen Werke Caravaggios durch die kirchlichen Kreise keine vollgültige Parallele. Doch berühren wir hier ein neues Problem: das der Entfremdung von Künstler und Publikum.

Ihr ist es zuzuschreiben, daß an öffentlichen Orten und in Ausstellungen Attentate auf Kunstwerke gemacht werden, daß ein Fanatiker nicht davor zurückschreckte, den Holzkruzifixus von Ludwig Gies aus dem Lübecker Dom zu demolieren und den Kopf in den Mühlenteich zu werfen. Während z. B. die Zerstörung des Marienbildes in der Stiftskirche zu Kempten, dem die aufrührerischen Bauern am Karfreitag 1525 den Kopf absägten, zweifellos dem Muttergottesbild als solchem, nicht seinen formalen Eigenschaften galt, richtet sich in dem modernen Falle die Empörung gerade gegen die als Verunglimpfung des Gegenstandes empfundene künstlerische Form. Im Kampfe des Dritten Reiches gegen die „Entartete Kunst" ist der dargestellte Gegenstand meist gleichgültig; die Verfolgung spielt sich im ästhetischen Bereich ab. Was sie so besonders verwerflich macht, ist die Gewissenlosigkeit, mit der die nationalsozialistische Führung die geschilderte Entfremdung — anstatt an ihrer Behebung zu arbeiten, wie es Aufgabe jeder verantwortungsbewußten Kulturpolitik wäre — bewußt im Interesse ihrer totalitären Ansprüche zur Befehdung der geistig selbständigen Intelligenz ausgenutzt hat, indem sie das Urteil der kunstfremden Massen sanktionierte. Was die innerpolitischen Beweggründe dieser jüngsten Bilderverfolgung betrifft, so bietet sich übrigens ein interessanter Vergleich in dem „Bilderstreit", der während des 8. Jahrhunderts Byzanz erschütterte und seine Auswirkungen bis in die Gesetzgebung Karls des Großen entsandte. Zwar handelte es sich in Byzanz um alles andere als einen Streit um Kunst, sein Gegenstand war vielmehr ausgesprochen religiöser, ja magischer Natur, so daß die Anhänger der Bilderverehrung, besonders aus der Geistlichkeit, für ihre Überzeugung zu Märtyrern wurden und Frauen einen Bilderschänder lynchten, aber Kaiser Leo III., der die Verfolgung eröffnete, betrachtete sie ebenfalls als ein Mittel, um geistige Kräfte — in diesem Falle der autonomen Kirche — die seinen absoluten Machtansprüchen über Leib und Seele der Untertanen im Wege standen, gestützt auf die militärische Gewalt auszuschalten. Dabei ließ sich sein Vorgehen theologisch durch den Hinweis auf jene Stellen des Alten wie des Neuen Testamentes motivieren, die später z. B. auch die Grundlage für die Bilderfeindlichkeit des Calvinismus abgeben konnten, sowie außenpolitisch durch die Rücksicht auf seine mohammedanischen Nachbarn, denen die übertriebene byzantinische Bilderverehrung als Götzendienst anrüchig war. Die gewaltsamen Versuche Leos und seiner Nachfolger, denen die römischen Päpste beharrlich widerstanden, scheiterten an der Unüberwindbarkeit des Geistes, den sie vertilgen sollten. Auch die „Entartete Kunst" hat in ihren Katakomben das Dritte Reich überlebt.

WILHELM BOECK

Imre Reiner — Holzstich

PIERRE BONNARD †

Vor einiger Zeit starb in seiner kleinen Villa in Le Cannet ein großer Dichter der Farbe, Pierre Bonnard.

Bonnard, ein Talent des Maßvollen, Feinen und Zarten, geht mit seiner Epoche hinweg. Es war ein seltsamer Zufall, daß am Tage seines Todes die südliche Küste sich mit einem weißen Mantel von Schnee bedeckte, ein ganz ungewöhnliches Schauspiel, das die Skala der Farben vollständig veränderte und sicherlich den Meister begeistert hätte, der sein ganzes Leben damit verbracht hat, die flüchtigen Aspekte festzuhalten und umzuwandeln.

Rufen wir uns den jungen Bonnard ins Gedächtnis zurück, so wie ihn Maurice Denis gemalt hat auf seinem Bild, Huldigung an Cézanne: eine Gestalt von verhaltener Anmut, ein bärtiges Gesicht, wie es die damalige Mode wollte, eher ein Träumer und Dichter als ein Maler; es ist zu jener Zeit, als er noch nicht seine wahre Berufung erfahren hatte; er liest Verlaine und Laforgue, liebt die Gesellschaft von Renard und Lugne Poé, bummelt zwischen den Plätzen Clichy und Blanche, schlendert über die Boulevards, die seinem kleinen Atelier in der rue Pigalle No. 24 so nahe liegen. Er liebt Paris als neugieriger Müßiggänger, irrt durch die Stadt als Beobachter und wirft dann auf ein weißes Blatt schnelle Skizzen oder hält — in den Cafés Ambassadeurs, Moulin Rouge, Jardin de Paris sitzend, seine Eindrücke fest, die er, sich dem Zufall überlassend, während eines gemächlichen Spaziergangs durch die Straßen der Stadt gesammelt hat.

Aus dieser Epoche stammen die ersten Kompositionen, in denen er so eindrucksvoll das Leben der Straßen wiedergegeben hat, wo zwischen Häuserfassaden und Reihen von Droschken sich die fliegenden Händler bewegen, die zierlichen Midinetten und Hunde von außerordentlicher Lebenstreue.

Die Kunst Bonnards ist geschmeidig, gelöst und zart, sie ist naiv, ohne ungeschickt zu sein, sie ist jeder Ideologie feind, — eine Art von Demut, von Verzicht, eine leichte und gelöste Zartheit zeichnet Bonnard aus: sein Werk strömt Frieden aus, er schenkt uns ruhige, ausgeglichene Bilder, wo die warme Atmosphäre der Wohnstuben, der Eßzimmer herrscht; die Mutter und ihre Kinder sitzen um den Tisch herum und nehmen ihre Mahlzeit ein; eine Frau liest ein Buch; andere sind im Bad oder steigen aus dem Wasser, strecken sich nackt aus. Er liebt die einfachen Motive, die bürgerlichen Interieurs, zu einer Stunde, wo sich jeder der häuslichen Traulichkeit hingibt; er liebt die Frau, die noch ein wenig die natürliche Anmut bewahrt hat, die Kinder, die verlassenen Tierchen gleich, durch die Straßen irren, die Nase im Wind; er liebt die Welt des Montmartre, die Hunde und die Katzen; er weiß die einfachen Gegenstände zu verklären, den Korb Früchte, eine Kaffeemühle. Mit welchem unerhörten Feingefühl für ihr Innenleben bringt er die alltäglichen Gegenstände, mit denen der Mensch umgeht, zum Sprechen!

In seinen Werken ist die Farbe die wesentliche Substanz der Harmonie, deren Gleichgewicht durch großzügige Linien der Komposition gewährleistet ist; es scheint, als seien gewisse Motive der Bilder unmittelbare Quellen der Heiligkeit, von Gesichtern und Früchten strahlt das Licht aus. Die vielfachen Elemente jeden Gemäldes sind: eilig hingesetzte Pinselstriche, weite Partien einfarbiger Töne, mit Schwingungen geladen, verriebene Farben, angedeutete Striche, vollendete Kurven, lebhafte Punkte, matte Flächen . . . alles dies vereinigt sich zu einer poetischen Symphonie, zugleich symbolisch und ergreifend; mit dem ursprünglichen Modell bleibt eine köstliche Übereinstimmung bestehen.

Gegen sein Lebensende wendet er sich mit Vorliebe allen grauen Häusern zu, deren versteckte Gärten man nur durch eine offene Tür am Ende eines dunklen Ganges erblickt. Eine trauliche Stimmung, zugleich bescheiden und ursprünglich, herrscht auf allen seinen Bildern, die rührende Atmosphäre des Innenraumes findet sich im Garten wieder, den man durch das Fenster hindurch sieht, sie findet sich auch in seinen Hafenbildern, seinen Stilleben sowie seinen Landschaften und wird besonders stark in seinen Portraits. Der Charakter gereifter Heiterkeit, erhabener Ausdruck einer allumfassenden Güte und einer geläuterten Kultur ist über die Werke Bonnards gebreitet.

Beim Betrachten seiner Bilder muß man bereit sein, den Zauber auf sich wirken zu lassen, sich ihm ganz zu ergeben und alle verstandesmäßigen Einwendungen zu unterdrücken.

Soviel Licht, soviel Jugendkraft, soviel Glück strahlt aus dem Werk Pierre Bonnards, daß es unmöglich erscheint, mit diesem teueren Namen den Begriff der Unbeweglichkeit zu verbinden.

CH. GOMBERT-BOUEIL

Rolf von Hoerschelmann zum Gedächtnis

Er nannte sich selber gern einen Schwabinger, doch man müßte den Begriff ganz neu bestimmen, wenn er auf ihn passen sollte. Eine solche Definition hätte übrigens einen prächtigen Debattierstoff abgegeben an einem jener Abende von ehemals, wo ein paar Leute bei trefflichem Rotwein in seinem „Fuchsbau" an der Gedonstraße saßen, im kleinen Kreis, der stets mit Bedacht und Feingefühl zusammengeladen war. Da hieß er aus irgendeiner Ecke (man begriff nie, wie das alles in zwei winzigen Zimmern Platz fand) bibliophile oder graphische Köstlichkeiten hervor, die auch einer, der vom Seltenheitswert wenig verstand, mit Hochgenuß betrachtete. Später jedoch, nachdem man Sammlererlebnisse und manch harmlosen Klatsch absolviert hatte, kam, als müßte es so sein — und der Gastgeber tat nicht wenig dazu, es dahin zu bringen —, irgendein ernstes Thema aufs Tapet, und jetzt war er erst recht in seinem Element. Ob es um Kunst sich drehte oder um Dichtung, um Sprache, Liebe, Weltanschauung, hei, wie führte da der an Wuchs kleine Fechter seine Klinge! Blitzschnell kamen seine Repliken, jeder Hieb von ihm saß. Spitzfindig, auch streng, kritisch, radikal ablehnend focht er für seine Meinung, falls er aber, was selten passierte, trotzdem zu unterliegen Gefahr lief, verschaffte ihm eine eminent witzige, in unverfälschtem Baltisch vorgebrachte Pointe zum Schluß doch die Oberhand. Und nun bei gelöster Stimmung griff er zu einem Scheit Holz oder dergleichen und darauf zupfend wie auf einer Laute sang er eines der von ihm erfundenen und vertonten Lieder, das vom Schiff „Osakka Mairu" oder „Blähe dich, mein Segel" oder das mit dem Refrain „Wo die blaue Blume blüht": — ach, nie mehr werden wir sie hören, nie mehr eine jener beschwingten, von seinem Humor und seinem Tiefsinn gewürzten Nächte mit ihm feiern!

Doch, um auf sein Schwabingertum zurückzukommen, wohl hockte unser Rolf in der „Brennessel" oder in ähnlichen Lokalen des weltberühmten Münchner Stadtteils seelenvergnügt neben verbohrt genialischen oder neben liebenswürdig verlotterten Existenzen, aber ihm ging im Gegensatz zu den Leuten, die dem Nichtstun aus fast religiöser Überzeugung frönten, nie sein Ziel verloren. Er hatte Pflichten, denen man nur mit Eifer gerecht werden konnte, Aufgaben, die Konzentration verlangten wie andererseits Rührigkeit und nüchternen Sinn selbst für das Materielle. Freilich war auch nichts vom braven Bürger in ihm, er vergeudete die Zeit wie nur je ein Bohemien, so schien es, aber er brachte unendlich viel vor sich. Umsonst also die Mühe, ihn in irgendeiner Rubrik oder umrissenen Kategorie einzuordnen, denn abgesehen davon, daß er eine abgerundete Persönlichkeit war, gelang ihm wie selten einem das Wunder, sein Leben zu vervielfachen.

Erstaunlich an Zahl, merkwürdig durch ihre Unterschiedlichkeit waren die Kreise, in denen Hoerschelmann sich bewegte, und jeder dieser Zirkel bedeutete für ihn eine andere Art des Beteiligtseins. Da gab es zunächst die eigentlichen Berufskollegen, mit denen der Maler und Zeichner sich traf, aber anschließend etwa an eine Ausstellungsberatung ging er in ein Haus, wo außer ihm Schiffsreeder und Großindustrielle zum Tee geladen waren. Bei Premieren, zumal in den Kammerspielen, sah man ihn regelmäßig, und hernach saß er mit den Schauspielern und Schauspielerinnen in ihrem Stammrestaurant, wenn der Erfolg des Abends gefeiert und endlos besprochen wurde. Was ihn nicht hinderte, später am Abend sich noch mit anderen Freunden, beispielsweise bei einer Geburtstagsbowle oder auf einem Faschingsfest zu treffen. Die Vormittage füllte meist die mannigfach sich verästelnde Tätigkeit des Sammlers, da führten ihn seine Rundgänge durch vornehme Antiquariate wie durch unscheinbare Lädchen der Altstadt. Überall kannte man ihn, und er wußte besser oft als die Inhaber um die Bestände der Mappen und Regale, in denen sein Spürsinn immer wieder Neues entdeckte, woran andere vorübergingen: Erstausgaben, illustrierte Bücher, graphische Blätter, daneben reizvolle Dinge, die überhaupt er als erster des Sammelns wert erachtete, wie frühe Bilderbogen, alte Vorsatzpapiere und Kartenspiele. In den Stunden aber, die noch übrigblieben, vor allem freilich fern der Stadt, am Starnberger See oder auf dem Land bei Florenz, griff er zu Stift und Pinsel. Da entstanden Federzeichnungen, Lithographien, Illustrationen, in denen romantische und skurrile Einfälle überzeugend verkörpert waren, oder er setzte sich vor die Landschaft und ging den Erscheinungen mit Aquarell und Deckfarbe nach. Hierbei war es bewundernswert, wie er, der Liebhaber und Kenner alter Stiche und Gouachen, die Tradition individuell abwandelte, so daß seine Blätter wohl eine fast klassisch zu nennende Ruhe und Haltung aufwiesen und doch erfüllt waren vom empfundenen Erlebnis der Natur. Freude machen gehörte als Trieb zu Hoerschelmanns innerstem Wesen, deshalb legte er sich, wenn man so sagen darf, auch eine Kollektion von Menschen an, von Gleichinteressierten, von Bekannten, von wirklichen Freunden. Er warb um sie, zu Haus und auf Reisen, persönlich und brieflich, und die anziehende Kraft seines Naturells wirkte auf alle, mit denen er in Berührung kam; wer hätte auch seinem Temperament, seinem originellen Witz, seinem Frohsinn, seinem Enthusiasmus für alles Schöne und Große widerstehen können. Er selber aber bewies beispielhafte, ja rührende Anhänglichkeit. Mochte gelegentlich etwas wie Eifersucht und Ehrsucht mit hineinspielen in sein Verhältnis zu den alten Kumpanen wie zu den neu Hinzugewonnenen: er hatte das Recht, hohe Ansprüche in der Freundschaft zu stellen, denn die Beziehungen zu den ihm lieben und wertvollen Menschen sorgsam zu pflegen, wurde gerade er nie müde, weil ihn neben seinen vielen Vorzügen eine Eigenschaft auszeichnete, die selten geworden ist: er hatte ein treues Herz. MAX UNOLD

Adolf von Hoerschelmann

Th. Th. Heine zum 80. Geburtstag

Es war im Jahre 1942 kurz vor Weihnachten, als mich Strindbergs Tochter Kerstin zu meiner großen Verwunderung am Telefon befragte: Wissen Sie, daß Heine in Stockholm ist? Ich wußte es nicht. Ich glaubte ihn noch in Oslo, wohin es ihn verschlagen hatte auf der jahrelangen Flucht: München, Hamburg, Berlin, Prag, Brünn, über Gdynia nach Norwegen. Und nun also in Winterkälte her nach Schweden . . .

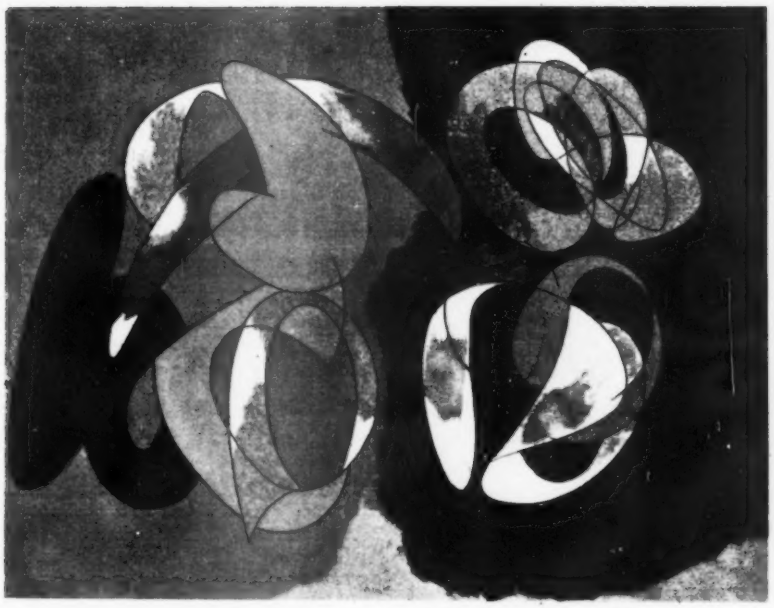
Ich kannte Heine nicht persönlich. Wer kennt den Papst persönlich? Für mich als Frau eines der Gastzeichner am Simplicissimus blieb die damalige Hauptfigur, der geistige Leiter und Gründer des Simplicissimus, etwas Fernes, Gefürchtetes. Für Carl O. Petersen bedeutete Annahme oder Ablehnung einer Zeichnung Auftrieb oder Rückschlag in künstlerischer wie in geldlicher Hinsicht für eine Woche. Bis zum nächsten Mittwoch, bis zur nächsten Redaktionssitzung . . . Heines Urteil war da als höchste Instanz ausschlaggebend. Das war lange her. So schrieb ich ihm ein paar Worte, und er kam am nächsten Tage zu mir. In einem wechselvollen Leben habe ich nur zwei wirkliche Kavaliere alter Schule kennengelernt, Th. Th. Heine und Albert Engström, seinen Gegenpol. Beide waren Führer ihrer Zeit, beide prominente Zeichner, beide leiteten satirische Wochenzeitschriften (Engström hatte vor nun 50 Jahren den „Strix" gegründet), beide Kenner der Seele, beide innigst verbunden mit der Natur — und doch konnten beide keine Beziehung zueinander bekommen. Engström, der Schwede, sollte für den Simplicissimus zeichnen, Heine für den Strix. Es ging nicht! Seltsames Schicksal: Heine wurde in Stockholm als schwedischer Staatsbürger 80 Jahre alt am 28. Februar. Man kann sich keinen frischeren, jüngeren „Jubilar" vorstellen, er entzog sich allen privaten Ehrungen und reiste nach Upsala. Wäre er in seiner kleinen Dublett geblieben, hätte man ihm nach schwedischer Sitte Kaffee ans Bett gebracht zwischen 6 und 7 Uhr morgens, das ist üblich an Geburts- und Namenstagen, aber man muß es von klein auf gewöhnt sein . . .

Das Nationalmuseum hatte eine große, öffentliche Ehrung vorbereitet. Eine retrospektive Ausstellung aus hier befindlichen Werken. Ölgemälde, unter denen das Selbstportrait von 1891, ein meisterliches Bild, unbedingt Aufnahme finden müßte in einem deutschen Museum, in Leipzig, Heines Vaterstadt, oder in München, seiner Wahlheimat. Aus der Dachauer Gegend stammen feine, stimmungsvolle Landschaften, alte Pappeln, die große Ebene. Andere Bilder humoristischen Inhalts weisen auf den großen Satiriker hin, der nicht müde ist, der heute für „Söndagsnisse-Strix" politische Geschehnisse und menschliche Unzulänglichkeit in seiner scharfen Art geißelt. Engström lebt nicht mehr, Heine hat in jeder Strixnummer eine Zeichnung. Vordem war er allwöchentlich in „Göteborgs Handels- und Seefanrtszeitung" fast bis zum Schluß des Krieges mit einer aktuellen Zeichnung an exponierter Stelle vertreten. Diese Sammlung wird sicherlich Aufsehen erregen, wenn man sie in Deutschland zu Gesicht bekommt. Hoffentlich dauert es nicht zu lange mehr, bis eine Jugend von heute weiß, wie ein großer Künstler auf die Zeit reagierte. — Man hatte im Nationalmuseum aber auch Gelegenheit, alten Bekannten aus dem Simplicissimus zu begegnen, weltberühmten Zeichnungen, Blätter aus in je einem Album vereinten „Bilder aus dem Familienleben" (auch französisch erschienen), „Torheiten", „Kleine Bilder aus großer Zeit" (Krieg 1914). Figürliche Studien, Bleistift- und Kohleskizzen aus ganz früher Zeit sind ausgestellt, Buchillustrationen, Reklameblätter. Heine erhielt von Kollegen eine große Seltenheit als Geburtstagsgabe: „Wälsungenblut" von Thomas Mann, illustriert von Th. Th. H., signiert vom Dichter und vom Zeichner, numerierte Luxusausgabe, die zufällig ihren Weg nach Stockholm gefunden hatte. Nachdem die Ausstellung hier in den Großstädten gezeigt ist, soll sie nach Amerika gehen, wo man interessiert dafür ist. Wäre es nicht möglich, daß sich in Deutschland, das unfreiwillig den meisten Stoff lieferte, Mächte finden, die Heines Ausstellung dort einen gebührenden Platz verschaffen, ehe von diesem Werk die Hauptsachen im begüterten Amerika verbleiben? Dort wird man auch in allernächster Zeit den Verfasser kennenlernen! Zur allgemeinen Überraschung gab Heine im vorletzten Jahr im Ljusverlag, Stockholm, in schwedischer und in deutscher Sprache seinen ersten Roman heraus. „Ich warte auf Wunder", ein Werk von fast 600 Seiten. Das Buch hat literarischen und Publikumserfolg, es gibt nicht seinesgleichen. Amüsant von der ersten bis zur letzten Zeile, man wünscht, Heine solle bis in die Unendlichkeit weitererzählen in dem ihm eigenen trockenen geistreichen Ton. Im zweiten Kapitel „Onkel Nevermind" erfahren wir seinen Wahlspruch, der aufschlußreich ist für das Buch, die Lebensauffassung, die Vitalität, die Jugendlichkeit des Verfassers: „Man darf sich nichts bis unter die Haut gehen lassen." Wer das auch könnte! Ob Heine es aber wirklich konnte? Ob das nicht eine wohlgelungene, gesunde Pose wurde? Eine Wehr gegen das Schicksal? Er hat sicherlich viel Schmerz erlitten und ihn sich wie andere auch unter die Haut gehen lassen. Anmerken aber soll es ihm niemand! Erzählt er aus seinem Leben, glaubt man, er stehe über den Dingen, er betont auflachend mehr das Nebensächliche in heiterer Schärfe. Plötzlich aber fällt ihm ein Baum aus seinem Garten in Dießen ein, er berichtet von seinem Kampf mit Wühlmäusen. Da spüre ich, wie nahe es ihm ging, diesen Garten verlassen zu haben! Sein schönes Lächeln behält er bei und berichtet weiter von der Sammlung Porzellanmöpse aus allen Zeiten, die auf einem Kaminsims standen. Von den Möpsen aus Porzellan geht er über zu seiner Mopszucht . . . plötzlich gleitet das Gespräch zum Heute, er fragt, was kann man dagegen tun, mein Epiphyllum verliert die Knospen? Das fragt kein Verneiner, das spricht ein warmer Mensch . . .

Außer dem Roman, der unpolitisch politisch ist, keine Biographie und doch ganz nebenbei allerlei Tatsachen enthält, mit denen Th. Th. Heine eng verknüpft gewesen, erschien zu seinem Geburtstag ein neues Buch, wieder ein Buch, das ein Einzelgänger bleiben wird. „Seltsames geschieht", heißt es. Wenn Heine erzählt und mit Zeichnungen erläutert, daß die Alchimisten bereits die Atombombe erfunden, im Himmel ein Verkehrsschutzmann nötig geworden, Lohengrin und Leda durch die Sage vom Schwan ein glückliches Paar wurden — warum eigentlich nicht? Durch die männliche Logik wird das vorher Unmögliche möglich. Wie könnte sonst ein 80jähriger über 120 Zeichnungen für sein Buch machen, lustige, unheimliche, immer aber treffsichere und das Wesentliche im Märchen erläuternde?

ELLY PETERSEN (Stockholm)

Theodor Werner



Moderne Kunst in Deutschland

Daß moderne Kunst gezeigt wird, soll nicht heißen, vor ihr stramm zu stehen.

Die Jugend, die nichts kennenlernte, konnte sich in einer Anzahl von Ausstellungen mit modernen deutschen und ausländischen Kunstwerken auseinandersetzen, sie konnte sich Vergleichsmöglichkeiten schaffen und ein eigenes Urteil bilden. Es wurden Expressionisten gezeigt, die Maler der „Brücke" und des „Blauen Reiters", im Krefelder Museum, einem der wenigen erhaltenen des Rheinlandes, hingen Bilder von Kirchner bis Klee und Kandinsky, ausgewählt aus den besten rheinischen Privatsammlungen, bei Möller in Neuruppin und in Köln die Haubrich-Sammlung, vornehmlich Brücke-Maler. Bei Günther Franke in München Beckmann mit Bildern aus der letzten Amsterdamer Zeit und die große Franz-Marc-Ausstellung, in Köln eine umfassende Macke-Ausstellung, in der Galerie Bremer in Berlin Grafik aller Expressionisten und eine Kirchner-Ausstellung, im Hamburger Kunstverein etwa 100 grafische Blätter von Munch. Die von den Behörden veranstalteten Ausstellungen waren meist allgemeiner und hielten sich, von allen künstlerischen Seiten das Gute heranziehend, auf dem mittleren Weg. Die Ausstellungen der Galerien wollen aber eine bestimmte Richtung, eine Entwicklung oder das Werk eines Künstlers zeigen. Die Ausstellung „Moderne französische Malerei", die wie ein großer, freier Atemzug durch alle Zonen ging, hatte eine Spanne von den Impressionisten bis in die Gegenwart von Picasso, Braque, Matisse, Chagall, Max Ernst und Chirico.

Die Ausstellungen in Konstanz und Augsburg, besonders aber die Dresdener Ausstellung im Oktober 1946, verschafften mehr und mehr einen Überblick über das Schaffen der lebenden Generationen in Deutschland. Der Überblick war aber nirgends vollständig, da in Süddeutschland die Norddeutschen und Berliner, in Dresden — neben einer Überbetonung sächsischer Malerei — wichtige Stimmen aus der britischen Zone fehlten. Die Dresdener Ausstellung war jedoch insofern bedeutsam, als hier, in der Ostzone, deren Zentralverwaltung für Volksbildung und deren Presse der bildenden Kunst gerne die Rolle eines Propagandisten übertragen möchten, in einem ausgewählten, retrospektiven Teil die „Wegbereiter" (das war auch der Name von Ausstellungen in Hannover und Hamburg) und die ersten Revolutionäre gezeigt wurden: Klee, Feininger, Schlemmer, Kirchner, Beckmann, Barlach, Lehmbruck. Neben diesen viele Aufbau-, Heimkehrer- und politische Bilder, auch Arbeiten der Jungen, die sich mehr den abstrakten oder surrealistischen Tendenzen verschrieben haben. In Konstanz, Augsburg und Dresden, in Berliner und Kölner Galerien tauchten neue Absichten auf, die im Gegensatz zu expressionistischer Malerei stehen. Hier und in den Veranstaltungen der Privatgalerien sah man neben den bekannten alten Expressionisten und Abstrakten, Hofer, Schmidt-Rottluff, Baumeister, Ackermann, Mataré, Moll, Lahs, Muche, Cesar Klein, auch neue Arbeiten der Künstler, die zwischen 1925 und 1933 bekannt wurden: Werner Gilles, in dessen Bildern die Götter wieder zu uns kommen, Hans Kuhn, C. G. Becker, Bargheer, der noch in Italien ist und dessen Bilder in Heidelberg zu sehen waren, malerische Maler, E. W. Nay mit blauen, roten, gelben und grünen Fanfaren, die großen abstrakten Tafelbilder von Kunz-Augsburg, Edgar Ende in weiter, farbloser Landschaft träumend, Geitlinger humorig, Westphal und Xaver Fuhr in Süddeutschland, Paul Strecker in Berlin, Peiffer-Watenphul und Purrmann in Italien, diese sich nach der Pariser Schule orientierend oder von expressiven, strengen Bildern nun zu einem gemäßigten Expressionismus oder Nachimpressionismus zurückschwingend.

in den Ateliers, die fast überall auch Wohnstube sind, und in einigen Ausstellungen bei Günther Franke, bei Dr. Rusche, Köln, im Hause des Kunstfreundes Dr. Domnick, Stuttgart, in dem Studio für moderne Kunst, Elberfeld, und in den Berliner Galerien Bremer, Franz, Rosen, Schüler, werden nun immer mehr die Dinge angesprochen und gezeigt, die heute gemalt werden und die uns heute angehen.

Das Pendel schwingt zur abstrakten Kunst und ins Phantasievolle und Irrationale. Im Hause Dr. Domnick findet ein Zyklus über abstrakte Malerei statt, bei dem sich einmal im Monat Menschen und moderne Kunst treffen. Dies geht nicht in die Breite, sondern in die Tiefe. Maler, Bildhauer, Kunsthistoriker, Wissenschaftler und Kunstfreunde beleuchten von verschiedenen Seiten das Sichtbare und das Problematische der abstrakten Malerei. Es wurden Bilder von dem Bauhäusler Fritz Winter gezeigt, zu denen Rudolf Probst, Mannheim, sprach, bei den Gemälden von Otto Ritschl ein Vortrag von Dr. Lüdorf, Düsseldorf, und zu der Kunst Willi Baumeisters das einführende, erklärende und die großen Zusammenhänge zeigende Wort von Professor Hildebrandt, Stuttgart. Das einfache Gerüst des Vortrages von Dr. Lüdorf war, daß die abstrakte Kunst eine logische Notwendigkeit auf Realismus und Impressionismus ist (Kubisten, „Blauer Reiter", von 1906—1914), daß die abstrakte Kunst das notwendige Ergebnis der kunstgeschichtlichen Entwicklung ist: Cézanne, Jugendstil, daß sie drittens eine ästhetische Notwendigkeit ist, alles zielt auf Harmonie mit rein bildnerischen Mitteln, die den Gesetzen der Fläche und Farbe unterliegen (Parallelen zur Musik: innerer Klang der Formen), und daß sie zuletzt inhaltlich notwendig ist, die Philosophie bei Franz Marc, die Lebensfreude bei August Macke, die Mystik bei Jawlenski und das neue Kollektivgefühl, das in den reinen und allgemein verständlichen Formen von allen Abstrakten, auch bei Kandinsky, seinen Ausdruck findet.

1944 war in Basel eine Ausstellung „Konkrete Kunst", in der u. a. Werke von Arp, Baumeister, Bill, Calder, Domela, Gabo, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Mondrian, Moore, Vantongerloo zu sehen waren. In diesen Bildern und Plastiken waren keine Vergleiche möglich mit außerbildlichen Gegenständen, sie waren „rein", es handelte sich überall um reale, konkrete Kunstformen, es war nicht abstrahiert worden, wie etwa in den Bildern der Expressionisten oder auch der Surrealisten, die meist nicht ohne die dingliche Welt auskommen. Der Begriff „Konkrete Kunst" ist kein neuer, sondern ein präziser. Die Bilder von Theodor Werner, Freund von Miro, Braque und Picasso, und nach langjährigem Pariser Aufenthalt jetzt in Berlin, mit großen, rhythmisch schwingenden und symbolkräftigen Formen, gehören hierzu. Führer dieser Kunst in Deutschland ist Willi Baumeister in Stuttgart, doch er sagt: „In meinen Bildern sind auch surrealistische Elemente. Die sind heute fast in jeder Kunst." Baumeister beschäftigt sich mit der Fläche und ihren Möglichkeiten, er desillusioniert sie, schiebt die Fläche nach vorne oder läßt sie zurückgehen. Assoziationen sind möglich, und die Rückverbindungen gehen bis zur frankokantabrischen Höhlenmalerei oder bis zu westspanischen Felsbildern. Seine Fetzenbilder sind Konstatierungen des Nichts, aber in den Mauerbildern, die nach den technischen Bildern der zwanziger Jahre und nach den Sportbildern entstanden (eine umfassende Ausstellung seiner Arbeit von 1912 bis 1947 war im Elberfelder Museum) liegen die frühesten Strukturen, liegt Archaisches, sie enthalten Urzellenformen, die sich aus der amorphen Masse bilden. Illustrationen werden zu Gilgamesch und alttestamentarischen Themen gemacht. (André Breton sagte 1946, als er nach Paris zurückkehrte: „Wir müssen wieder bei Null beginnen.")

Jüngere Maler in Deutschland, die ähnliche Bestrebungen verfolgen, kommen meist aus dem Umkreis des ehemaligen Bauhauses, Fritz Winter und Max Enderlin, beide noch in Gefangenschaft, Otto Hofmann, Rudolstadt, Boris Herbert Kleint, Saarbrücken. Ihre Arbeiten sind streng geordnet und nach den Lehren des Bauhauses keine Kunstwerke und Denkmäler, sondern einfach Aussagen und Untersuchungen. Die Rheinländer Georg Meistermann, Solingen, und Karl Otto Götz verlassen ebenfalls die dingliche Welt. Meistermann, der bei Nauen und Mataré arbeitete, Glasfenster machte, malt kristallinisch klare und disziplinierte Bilder, die trotz der flächigen Formen, durch Bänder und Stränge zusammengehalten, vielschichtige Raumillusion geben und deren Bewegung von der Bildmitte nach außen geht. Meistermann will den Begriff der Form durch den Begriff der Fassung ersetzen. Götz, der, evakuiert, unter den widrigsten Verhältnissen in enger Bauernmansarde in Königsförde haust und arbeitet und sich von seiner Phantasie überfallen läßt, experimentiert in vielen Techniken. Es entstehen Bilder aus dem Reich zwischen Nacht und Tag, Phantasmagorien voll ab- und hintergründiger Einbildungskraft, aber er entwickelt auch aus wissenschaftlichen Erkenntnissen und Beobachtungen am Radar- und Funkmeßgerät, aus Bildern der Braunschen Röhre — wie naturalistisch wirkt da Klee! — eine neue Elektronenmalerei. Den Arbeiten dieser Gruppe sind auch die Holzschnitte von Müller-Kraus, Köln, verwandt.

Nachdem vor 20 bis 30 Jahren die erste Bresche geschlagen wurde, folgt nun in Deutschland, wie im Ausland, eine nachdrängende Kerntruppe und ergreift Besitz. Die abstrakte Kunst gibt neue seelische Erlebnismöglichkeiten und, wenn sie auch nicht die menschlichen Nöte unserer Zeit zum Objekt und Sujet der Darstellung macht, so ist sie doch der Ausdruck und der Wille zu den ordnenden, klärenden und bauenden Kräften dieser Zeit. Auch das Bekenntnis zum Persönlichen — ohne Ichbezogenheit, denn es werden ja gewissermaßen Weltformen gesucht und gefunden, Zeichen, die man überall und die jeder identifizieren kann. Sie ist auch das Bekenntnis zur Freiheit, zum Gefühlshaften und Musischen, das Bekenntnis zu all dem, was wir mit dem Begriff Kunst verbinden.

Neben diesen klar Bauenden und streng Abstrakten stehen die Phantasievollen, die Überschwenglichen, die Abenteurer. Einige von ihnen kommen ebenfalls aus dem Kreis des Bauhauses. Der bukolische Kölner Hubert Berke, der verstorbene Maler Preusse mit reinen Farben und flächigen Formen, in Berlin Hans Thiemann mit sorgfältiger, klassizierender Malerei, Heinz Trökes sowie Mac Zimmermann, dieser romantisch, mit leichter Ironie und versteckter Erotik. Der Düsseldorfer Helmut Weize, der in der Galerie Nebelung mit Zeichnungen und dem Zyklus „Hunger" bekannt wurde. Die Zeichnungen auf der Linie Kubin, Ensor und nicht ohne Elemente eines neuen Jugendstils, die Hunger-Aquarelle in Schabetechnik und kalter, fast sündigsüßlicher Farbigkeit. Früchteschalen, die nichts enthalten außer einem Totenschädel, Teller mit weinenden Augen, einiges davon, wie auch manche Bilder der anderen, nicht ohne literarischen oder poetischen Einschlag. Außer der Berliner „Phantasten"-Gruppe, Thiemann, Trökes, Zimmermann, der Drahtplastiker Uhlmann, die frühere Dadaistin Hannah Höch und der Amerikaner Stephen Alexander, dessen schlammfarbene Bilder gewundene und durchbrochene Formen haben, die 1946 zum erstenmal in der Galerie Rosen geschlossen auftrat, die aber als Gruppe ohne Programm und Manifest ist, die mit ihrer Namensgebung nur sagen wollte, daß alles, was sie macht, aus der Phantasie kommt und die gleichzeitig das abgegriffene Etikett „Surrealismus" vermeiden wollte, außer dieser Gruppe gibt es keinen Zusammenschluß. Gemeinsam ist allen die Einbeziehung des Unterbewußten, des Automatischen und das Vortasten in irrationale, imaginäre und geistige, nicht nur optische Bezirke. Die Phantasie ist trotz allem begrenzt, sie endet dort, wo die Schöpfung anfängt.

Diese Generation der 30—40jährigen malt also nicht expressionistisch. Günther Franke meinte in einem Gespräch, daß dem Schaffen dieser Künstler der hohe Ernst der Expressionisten fehle, auch wären sie spielerisch. Dazu ist noch zu sagen, daß sie bei aller Phantasie und dem Willen zu klarer Ordnung kritisch und sachlich sind. Hier lebt auch das Spontane, sie entblößen und demaskieren und manche rennen die Logik des jungen Verstandes über den Haufen. Dabei steigen sie viele Stockwerke tief und holen sich bei dieser Fahrt alles, was zur Verfügung steht. Sie huldigen kaum noch den Expressionisten oder Greco, sondern einerseits ägyptischer, vorhellenistischer, katalonischer und romanischer Malerei, andererseits Bosch, Arcimboldi,

Redon, Ensor, Klee und Ernst. Der Einfluß Picassos ist bei den Schwachen mehr der eines Verführers als der eines Anregers.
Die jüngste Generation der 20—30jährigen ist noch ohne Richtung und Ziel. In den Ausstellungen „Junge Ernte" in Düsseldorf und „Junge Generation" in Berlin sieht man diese Jugend von einer gewissen Ratlosigkeit befallen, neben akademischer Malerei gibt es ekstatische, himmelsinreißende, expressive Bilder, aber doch auch bei einigen schon beherrschte Reduzierung, und man sieht erschüttert die von vielen Gesichten und Visionen umdrohte Welt des gerade 20jährigen Berliner Schmielewski, die an Bilder von Kokoschka erinnert. Die vielen Bilder des klassischen Expressionismus, die in den letzten zwei Jahren zu sehen waren, konnten nur von Ahnungslosen so aufgefaßt werden, als ob sie unserer neuen und anderen Situation entsprächen. Diese Ahnungslosen wissen nicht, daß der romantisch-ekstatische Expressionismus schon vor 20—25 Jahren von einem Troß von Mitläufern und Nachbetern überrannt wurde und in Wust und Schwulst der eigenen Phraseologie erstickte. Allerdings, in den Werken der Wegbereiter, die wie bei Kirchner oder Klee ins Heute und Morgen hineinreichen, bleiben die konstituiven Werte, das neugewonnene Selbstvertrauen des Künstlers in die schöpferischen Kräfte, das Wiedererwachen des Geistigen, der Mut zu bauen und zu formen als Antwort auf die malerische Malerei des Impressionismus, unberührt von allen Verwässerungen der Nach- oder Noch-Expressionisten. E. W. Nay, der aus dem Expressionismus kommt, hat aus diesem durch starke Farbrhythmen und klare, prismatische Formen, die nicht einfaches Dekor, sondern mehrschichtig wie unser modernes Leben sind, aber unverhüllt den Bruch zeigen, eine neue Bildwelt geschaffen.

Die 30—40jährigen, die bisher unbekannte und im verborgenen arbeitende Generation, konnte sich noch das Rüstzeug bei guten Lehrern, an fortschrittlichen Kunstschulen und durch Auslandsreisen holen. Von ihrer Arbeit wußte nur ein kleiner Freundeskreis, jede Möglichkeit der Reibungen mit der Außenwelt, die Resonanz, war genommen, denn als sie beginnen wollten, meinten Tyrannen und selbstherrliche Kunstbanausen den Schlußstrich unter eine Entwicklung gezogen zu haben. Wichtige Jahre wurden in stiller und konsequenter Arbeit verbracht und nicht vertan. Die künstlerische Leistung jener Jahre und ihrer Generation war nicht immer klar, die Bilder und Plastiken, besonders der Kriegsjahre, waren manchmal ins Leere gemacht, es gab keine Orientierung, kaum einer wußte vom anderen, aber sie stemmten sich gegen den öden Materialismus dieser unseligen Zeit, einige Unentwegte gingen bis in die vorderste Gefahrenzone und störten die teuflische Maschinerie, sie kamen ins KZ. oder wurden hingerichtet. Spreu trennte sich von Weizen, viele, die jetzt wieder modern sprechen, aber ihre Stimme verloren haben, machten den allgemeinen Erdrutsch mit.
In den beiden Nachkriegsjahren trafen und fanden sich die wenigen, sie sahen sich ihre Bilder an, und mit einem wehmütigen Lächeln, auch mit leichter Ironie, doch voller Hoffnung, meinen sie, daß noch einmal alles gut gegangen ist. Nachdem sie sich und ihre Arbeit kennenlernten und nachdem sich die Tore geöffnet haben, gab es auch bald eine Enttäuschung: „Das Telefon ist schon lange erfunden", sagte ein Amerikaner.
Es stehen also die Fragen offen, wohin die Wege der Älteren und Jüngeren gehen, wo der Anschluß ist, wo es Neues gibt, und was — mit allem Vorbehalt — als aktuell, unserer Zeit entsprechend oder als in die Zukunft weisend angesehen werden kann.
Zwei Reisen durch die vier Zonen im Frühjahr 1946 und in dem Schnee- und Frost-Winter 1947 mit Ausstellungs- und Atelierbesuchen in Berlin, Dresden, Quedlinburg, in Mitteldeutschland, an der Ostsee, in Hamburg, im Rheinland, in Hofheim, Frankfurt, Karlsruhe, Baden-Baden, am Bodensee, in München, Stuttgart, in Augsburg und in Oberbayern verschafften Einblick und Überblick. In den Ausstellungen des ersten Nachkriegsjahres wurde alles gezeigt, was vorhanden war. Sie bedeuten gewissermaßen eine Bestandaufnahme, aber später wurde schon sondiert, und langsam beginnt sich abzuzeichnen, wo die wirklichen Inventionen liegen, auch wo das verkrampfte eklektische und modernistische Getue ist. Wenngleich die Ausstellungen besser wurden, scheint die inflationistische Kulturflut noch nicht eingedämmt zu sein. Eine Grafik von Klee, Blätter von Barlach, Kollwitz, Munch werden den Nachbetern vorgespannt, und es heißt stolz „Kunst unserer Zeit". Fast jede Stadt hatte im Rahmen einer Kulturwoche eine Ausstellung „Kunst des XX. Jahrhunderts". Man scheute sich auch nicht, schon wieder vom Volk der Dichter und Denker zu sprechen. In den Ausstellungen „Kunst der Gegenwart" wurden Bilder der Jahre 1910 bis 1925 gezeigt, wie wenn sie unserer jetzigen Situation entsprächen. (Womit nicht gesagt sein soll, daß diese Kunst nicht ihre hohe Bedeutung hat.)
Die Galerie Dr. Rusche, Köln, zeigte das plastische Werk von Ewald Mataré, die Galerie alter und neuer Meister in Hamburg Bronzen und Vömel in Düsseldorf Zeichnungen von Gerhard Marcks. Mataré und Marcks, beide von der älteren Generation, sind die Gegenpole in der deutschen Plastik. Zwischen der ruhigen, nahezu antiken Welt von Marcks und der einfachen, fast kultischen Symbolform von Mataré ist ein weiter Spielraum. Andere Wege schlagen Baum, Stuttgart, und Hartung, Berlin, ein. Sie wollen, wie ähnliche Plastiker des Auslandes, Henry Moore, Laurens oder Hans Arp, und wie die Abstrakten oder Phantasiemaler eine neue Wirklichkeit. Sie schaffen Realitäten, Plastiken, die aus den künstlerischen Mitteln entstehen. In den sensiblen Drahtgespinsten von Hans Uhlmann Umkehrung des plastischen Begriffs: Luft wird zur Plastik. Es paaren sich technischer und künstlerischer Sinn. —

Alles vorher Gesagte soll nun nicht heißen, daß die moderne Kunst in Deutschland das Übergewicht hätte. Es sind einige zwanzig Namen, und die Strömungen gehen von einem gemäßigten Nachexpressionismus über die meist auch gemäßigten Bilder der noch lebenden alten Expressionisten bis zu den ganz Abstrakten und den Werken mit surrealistischem Einschlag. Soweit die Surrealisten nicht literarisch überlastet sind, bemühen sie sich mit den Abstrakten um die Schaffung einer neuen Realität.
Es gibt noch eine regionale Verschiedenartigkeit, die von Landschaft und Temperament abhängig ist, also eine etwas konservative, schwerblütige aber auch hintergründige Welt in Norddeutschland, jedoch die Meerbilder des Hamburgers Spangenberg sind klar und tief, dort sind ja auch die alles andere als konservativen Kluth, Kronenberg und Grimm beheimatet, im Rheinland starkfarbig oder vibrierend, ein westliches Kolorit, wenn man so sagen darf, mit allen Sinnen und Lüsten, auch lässig, in Süddeutschland vielerorts weit nach vorne stoßend, hier gibt es auch viele christliche Kunst, eine Ausstellung in München ging bis an die Grenze des Möglichen, und in Berlin, auf Sand- und Quarzboden, betont in Zeichnung und Form, und wie von je auch mit viel Freude am Experiment, Sachsen ohne Besonderheit und auf der mittleren Linie. Die Besucher der Leipziger Messe hätten sich eine Klinger-Ausstellung ansehen können. Hier ist der Einfluß der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung groß, man spricht viel von „Kunst dem Volke", der sozialistische Realismus wird propagiert, die überholte Gleichung: Form ist Gegenstand, hat hier noch am ehesten Gültigkeit, und es heißt in Gesprächen und Vorträgen, daß eine Kunst dann fortschrittlich sei, wenn sie progressive Tendenzen vertritt, aber es ist auch nicht zu leugnen, daß in dieser Zone Künstler und Intellektuelle vom Staate große Unterstützung und Förderung erfahren.

Die in den Großstädten wieder eingerichteten Kunstakademien und Kunstschulen verfolgen meist eine gemäßigte Richtung oder sie sind noch unprofilierter, sie sind überaltet. Moderne Künstler werden nur zögernd berufen, junge Kräfte fast gar nicht. Wie eh und je sind diese Schulen wieder akademisch, fleißige Aussteller vom „Haus der deutschen Kunst" und ehemalige Pgs. im Osten, im Westen und im Süden wieder tätig. Ausnahme, die diese Regeln bestätigt: die Schule in Saarbrücken, an die Masereel, Gowa, Kleint und Kunz berufen wurden.

H. TROKES

Bilder und Publikum

Die Ausstellung des Central Collecting Point „Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts" im Landesmuseum in Wiesbaden hat in weiten Kreisen des Publikums einen großen Widerhall gefunden. Es ist möglich gewesen durch Umfragen bei den Besuchern, unter denen auch sehr viele Jugendliche waren, etwas über den Eindruck zu erfahren, den die Bilder gemacht haben. Es soll nicht die Rede sein von dem gelehrten Besucher, der mit stilkritischer und historischer Einstellung an die Bilder heranging oder von dem Ästhet, der von der Schwingung einer Linie oder dem Auftrag einer Farbe entzückt war, sondern von jenen vielen, die unter den erschwerten äußeren Umständen mit der Bahn oder auf Lastwagen von weither gekommen waren, um zu schauen und sich zu freuen.

Der dritte Teil aller war zumeist ergriffen von C. D. Friedrich, vom „Mönch am Meer" und stärker noch von dem Bild „Vor Sonnenaufgang im Gebirge". Die großen tragenden Ideen, die bei Friedrich imaginativ zum Bild geworden sind, die Tore aufzustoßen scheinen in eine andere Welt, die sich immer wieder an den Betrachter wenden und ihn zu innerlichem Mittätigsein anrufen, sind es, die ansprachen. Nicht die Nazarener mit ihren nachempfundenen biblischen Darstellungen und ihrer trockenen Ausdruckweise, selbst nicht der junge und geniale Fohr mit seiner so köstlichen in leuchtend satten Farben gemalten Gebirgslandschaft beeindruckte die Menge. Viele empfanden hier schon die Keime einer unechten Kulissenwelt. Aber Schinkels Traumbild eines gotischen Domes rief mannigfaltige Bewunderung hervor. Ähnlich wie Friedrich sucht er in scharfem Umriß mit gläserner Durchsichtigkeit eine erhabene Welt vor uns erstehen zu lassen.

Selbst Blechens Farbenglut konnte nicht viele begeistern.

Die akademische Gekonntheit Hübners in dem großen Porträt seiner Braut Charlotte Bendemann fand bewundernde Anerkennung nur unter den naivsten Besuchern.

Die zarte Vornehmheit der Frau von Bernus von Philipp Veit sprach dagegen mehr an.

Wenige und fast nur ältere Leute fanden Gefallen an der subtilen und delikaten Welt Spitzwegs.

Menzels Balkonzimmer nahm die Menschen durch die Sachlichkeit seines neuen Bewußtseins gefangen und ein Obersekundaner schrieb einen begeisterten Dithyrambus auf Menzels Bild der Friederike Arnold, in der er das wahre Menschenbild verehrte.

Der tiefe Sinngehalt von Böcklins Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tode gab diesem Bild nach Friedrich die meisten Stimmen.

Erstaunlich war, daß Feuerbachs Mirjam-Nanna, ein Bild, das die Generation vor uns noch restlos bewundert hätte, heute fast niemand mehr ansprach.

Auch die ringende Problematik bei Hans von Marées, der gut vertreten war mit seinem Selbstbildnis von 1874, der Studie zu den Ruderern in Neapel und den Lebensaltern, fand nur wenig Freunde unter den gegenwärtigen Ausstellungsbesuchern.

Von den neueren Meistern war es hauptsächlich Corinth mit der wirklichkeitsschweren Inntallandschaft, der angenommen wurde.

Wenige erfaßten den tiefen Ernst von Liebermanns spätem Selbstbildnis.

Betrachtet man so die Reaktion, die das Bild des deutschen 19. Jahrhunderts auf den Menschen unserer Tage macht, so kann man wohl nicht verwundert sein, daß gerade Caspar David Friedrich und Böcklin es sind, die den stärksten Eindruck hervorriefen. Es könnte aber vielleicht einen tieferen Beobachter erschrecken, daß die Maler die größte Beachtung fanden, die am tiefsten in einer transzendenten Welt wurzeln, Friedrich, der in einer innerlich geschauten Traumwelt lebt und Böcklin, der in einer Elementarwelt untergetaucht ist, die dem Menschen leicht gefährlich werden kann, wenn er sein eigenes Wesen nicht zu bewahren versteht. Vielleicht wird hier etwas von der Tragik des Deutschen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sichtbar. Wo ist die Fortsetzung der Linie, die so großartig beginnt mit Menzels Balkonzimmer und der Friederike Arnold? Wo sind die Deutschen, die sich so unbefangen dem Zauber der Außenwelt hingegeben haben wie die großen französischen Impressionisten? Wo sind die deutschen Maler, die die Form, jenen letzten Abglanz der göttlichen Welt im Reich der Sichtbarkeit, so zu letzter Gestaltung gebracht haben wie Picasso? Leibl und Liebermann, diese Größten vom Ende des deutschen 19. Jahrhunderts, haben nicht auch sie immer und immer wieder gerungen um die Sichtbarmachung der Außenwelt? Aber es ist, als ob sie in solchen Abgründen verhaftet seien, aus denen man nur durch Eruptionen hervorbrechen kann. Ausdruck, und sei es auch um den Preis der Selbstvernichtung, wird von den Deutschen erstrebt. Warum laßt ihr euch nicht genügen an dem, was doch jedem genügt, warum bescheidet ihr euch nicht mit Formen, die allverbindlich sind? Vielleicht kann die Antwort darauf einmal gegeben werden, wenn die tiefste Tiefe erreicht ist, in der das eigene Wesen der Entzauberung harrt. Möchte es der jungen Kunst gelingen, in diese Regionen vorzustoßen, um der Nation den Spiegel vorzuhalten, der ihr so dringend not tut.

Ein solcher Spiegel der Selbsterkenntnis war auch die Ausstellung in Wiesbaden. Wünschen wir, daß das in weiten Kreisen erkannt worden ist!

Clemens Weiler.

Picasso und Strawinsky

Vortrag von Dr. Hans Curjel, Zürich, in Freiburg und Baden-Baden.

Der Maler Pablo Picasso und der Komponist Igor Strawinsky, beide der Generation der 80er Jahre angehörend, beide von der Peripherie Europas, der eine aus Spanien, der andere aus Rußland nach Paris kommend, beide aufgewachsen in der handwerklichen Atmosphäre heimatlicher Tradition — der Vater des Wunderkindes Picasso ist Zeichenlehrer, der Vater Strawinskys Opernsänger —, gehören zu den großen Erfindern auf dem Gebiete der Kunst. Die innere Verwandtschaft dieser Meister, wie sie sich in ihren Werken überraschend offenbart, darzutun (mittels Lichtbild und Schallplatte), gelang Dr. Curjel durchaus überzeugend und so anregend, daß sich in Freiburg unter dem Eindruck des Vortrages ein kleiner Kreis junger Menschen bis Mitternacht zur Diskussion zusammenfand!

Für beide Künstler entscheidend ist ihr Streben nach Konstruktion! 1903 malt Picasso den „Guitarrist". Immer wieder reizt ihn an der Welt des Gaukertums die Synthese zwischen Leid und Lachenmüssen, Kraft und Ausgemergeltsein. Neben Toulouse-Lautrec und Cézanne wirken in dieser ersten Pariser Schaffensperiode spanische Traditionen, etwa El Greco, nach. 1907 erhält Strawinsky von Diagilew in Paris den Auftrag zum „Feuervogel". Die schwermütige Melodienführung russischer Wesensart verbindet sich mit dem Klang Debussys. Deutlich spürbar ist der Wille zu scharfer Zusammenfassung; das tonale Gerüst wird verlassen, aber nicht ganz aufgegeben.

Das Erlebnis vom exotischen Kunstwerk, die Erkenntnis, daß völlige Vereinfachung keine Verarmung, sondern eine erhöhte Stärke des Ausdrucks zur Folge hat, charakterisiert das Jahr 1908. Strawinskys „Ballett Petruschka", dessen zweites Bild typischerweise bei Mohren spielt, bringt neben impressionistisch-pointillistischen Elementen eine verschärfte Kontraktion. Picassos „Fabrik am Ebro" (1909) ist stereometrisch aufgebaut, Hintergrund und Bildobjekt verschwinden ineinander. Im „Harlequin" aus dem gleichen Jahre werden verschiedene optische Eindrücke — Wiedergabe des Gesichts von hinten und von vorn — gleichzeitig registriert. Die Konstruktion im kristallinischen Sinne schreitet bei der „Frau mit der Mandoline" noch weiter fort. Für beide Künstler wird der Kubismus zur gültigen Aussageform, Picassos „Mann mit der Klarinette" und Strawinskys „Sacre du printemps" seien als Beispiele genannt. Diese Entwicklung setzt sich weiter fort in den „Collages" Picassos, bei Strawinsky mit der „Geschichte vom Soldaten" (deren Text von dem Schweizer Dichter

Ramuz stammt). Sie ist nur für 7 Instrumente geschrieben, sozusagen durchhörbar; der Takt wechselt ständig, und Strawinsky führt Marsch und Jazz in die Kunstmusik ein. Das Heiligste zerstören sie, klagt die Umwelt die Künstler an, denn zum erstenmal wird der Zweifel am bisher Unbezweifelten ausgesprochen, das Unterste zu oberst gekehrt. Es bleibt jedoch die Frage offen, ob das, was dem bürgerlichen Zeitalter als „heilig" galt, noch Anspruch auf „Heiligkeit" hat.

Gegen Ende des Krieges vollzieht sich in Europa eine allgemeine Hinwendung zum Klassischen; für beide Künstler kommt es zu einem „Kurzschluß mit der Klassik", wie Dr. Curjel diesen Vorgang nannte. Der „Pierrot" Picassos (1919) entspringt dieser neuen Strömung des Zeitgeistes, obwohl sich etwa in der Festigkeit der Halskrause der vorangegangene Kubismus seines Schöpfers deutlich dokumentiert. Ein noch augenfälligeres Beispiel bietet das Bild der drei weiblichen Figuren, dessen Gestaltung mit dem gleichen Motiv bei Raffael nicht zu verwechseln ist. Dieselbe positive Stellung zur Geschichte, die Sentimentalität oder Eklektizismus völlig ausschließen, nimmt Strawinsky mit seinem „Ballett Pulcinella" (1922) ein, wo er Motive Pergoleses modern instrumentiert. Es folgen 1928 „Capriccio für Orchester", und das Opernoratorium „Oedipus Rex".

Seit dem Ende der 20er Jahre arbeiten beide Künstler frei von jedem Dogma. Strawinskys „Psalmensymphonie" entsteht damals, sowie Picassos „3 Musikanten", „Tänzer", „Junges Mädchen und Spiegel", dieses an mittelalterliche Glasfenster erinnernd, eine Synthese von Gegenwart und Geschichte, „Sitzende am Strand", eine Orgie der Farben und Formen, „Guernica", 1937 unter der Erschütterung über das Bombardement der spanischen Stadt geschaffen. Diese Gleichzeitigkeit verschiedener künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten bezeichnete Dr. Curjel als das Positive der neuen Zeit. K. H.

Richard Ziegler: Chaplin im Zirkus

Zwei farbige Postkartenfolgen, herausgegeben vom Verlag Woldemar Klein, Baden-Baden.

Der jungen Generation von heute bedeutet der Name Chaplin nichts mehr, kaum daß sie ihn kennt. Die Reprise seines Filmes „Goldrausch" die 1946 in München lief, reichte nicht aus, um seinen Ruhm in Deutschland zu erneuern.

Chaplin ist nicht nur ein großer Komiker, sondern auch der Schöpfer einer amerikanischen Commedia del arte, wenn man so sagen darf. Seine von ihm selbst verfaßten Filmstücke sind volkstümlich in einem modern großstädtischen Sinne und erreichen oft dichterischen Rang. Eines seiner filmischen Hauptwerke „Der Zirkus" hat einen bisher unbekannten Künstler zu graphischen Paraphrasen angeregt, die man kongenial nennen darf. Auch wer Chaplin nicht kennt, wird sich an diesen farbig getönten Zeichnungen erfreuen, die das pittoreske Milieu der „fahrenden Leute" schildern und die erschütternd komische Gestalt des clownhaften Helden auf ihren ergötzlichen Abenteuern begleiten.

MAPPEN UND BÜCHER

J'accuse . . . Die drei Mappen: „12 Jahre", 20 Zeichnungen von Willi Geiger, Limes-Vlag, Wiesbaden „Gestalten und Bilder" 8 Wiedergaben nach Zeichnungen von Fritz Ketz, Buchhandlung Witsch in Reutlingen — und „Zeichnungen zur Zeit" von Rudolf Führmann, Lüneburg versuchen das Pandämonium des deutschen Höllensturzes in visionären oder satirischen Bildern zu bannen.
Der naheliegende Vergleich mit Goya und Daumier würde an die modernen Künstler ein allzuhohes Maß anlegen. Das in jeder Tendenzkunst überwiegende inhaltliche Element verlangt eine Formkraft, wie sie nur geniale Begabungen besitzen. Am nächsten kommt Willi Geiger in manchen Blättern (z. B. in der schönen Komposition der Mutterstute mit dem Fohlen Blatt 8) dem Gleichgewicht zwischen Form und Inhalt. Ins spukhaft Nebulose transponiert Fritz Ketz seine Gesichte. Am wenigsten bekümmert sich Rudolf Führmann in seinen bitterscharfen „Zeichnungen zur Zeit" um formale Gestaltung. Sein „Ich klage an" will nur der Forderung des Tages Genüge tun.

Eine Xaver Fuhr-Mappe. Franz Roh gibt im Verlage Kurt Desch-München eine Serie „Kunst des XX. Jahrhunderts" heraus. Als erste Publikation ist eine Mappe mit 16 farbigen Wiedergaben im Offsetdruck nach Aquarellen von Xaver Fuhr erschienen, der eines der markantesten Talente der modernen Malerei in Deutschland ist und sich in den letzten Jahren sehr glücklich entwickelt hat. Die Originale sind auf etwa ein Viertel verkleinert. (Format der Mappe 24 x 32 cm, Preis 30 RM). Die Eigenart der Fuhrschen Begabung offenbart sich gerade im Aquarell vortrefflich. Das Gegenständliche bleibt erhalten, wird aber frei und phantasievoll überspielt. Die Farbflächen werden teppichhaft derart über das Blatt gespannt, daß der Papiergrund, zumeist in verschiedenen Weißtönungen, in der Komposition entscheidend mit zur Wirkung kommt. Die modernen Verfahren der farbigen Reproduktion sind keineswegs immer befriedigend. Oft entstehen Wirkungen, die einen durchaus falschen Eindruck des Originals geben und daher weniger vermitteln als die einfache Autotypie in Hell-Dunkel-Abtönungen. Die Blätter der Mappe erschließen dem empfindsamen Auge recht gut die zauberhafte Farbigkeit der Fuhrschen Aquarelle in erstaunlichem Maße. In dem einleitenden Text charakterisiert Roh das Wesen der Fuhrschen Aquarellmalerei vortrefflich.
H. E.

Geiler, Hans. Ernste Künstler — fröhliche Menschen. Münchner Verlag und Graphische Kunstanstalten. München 1947.
Der Intendant der Staatlichen Museen in Dresden, dessen liebevoller Arbeit wir diese Anthologie von „Zeichnungen und Aufzeichnungen Deutscher Künstler in Rom zu Beginn des 19. Jahrhunderts", zumal aus dem Kreise um Joseph Führich, verdanken, ist ein Zeichnungsliebhaber, für den die Kunst vom Menschentum untrennbar ist. Nicht nur genießt er die künstlerischen Qualitäten einer Zeichnung, für ihn wird sie gleichzeitig Anstoß, ihrem Urheber nachzugehen und sich über die Umstände, aus denen heraus sie entstand, Rechenschaft zu geben.
Dem vorliegenden Büchlein liegen 87 „romdeutsche" Zeichnungen und Gemälde zu Grunde meist Bildniszeichnungen aber auch einige italienische Ansichten, sowie wenige andere Darstellungen, meist unveröffentlicht oder kaum gekannt. Sie werden begleitet von einem Text, in dem viele jener Künstler deutscher Abstammung, die sich zwischen etwa 1825 und 1830 in Rom begegneten, selbst in Briefen Reiseberichten oder Tagebuchaufzeichnungen zu Worte kommen. So bringt uns diese Schrift in eindringlicher Form diese Künstler als Persönlichkeiten ganz nahe....
Die kunsthistorische Entdeckung dieses Büchleins dürfte für den weiteren Leserkreis Carl W. Oesterley werden, dessen eindringliche Bildniszeichnungen bisher vorwiegend im Familienbesitz schlummerten. Er muß ein außerordentlich begabter Mensch gewesen sein, da er bereits mit 19 Jahren an der Göttinger Universität zum Dr. phil. promovierte und mit 23 Jahren ein vollendeter Künstler war.
Der Verlag hat das Buch liebevoll ausgestattet und gut und reich bebildert.
Ed. Trautscholdt

Grafika. Unter diesem Titel vereinigt Imre Reiner eigene Beispiele für Typographie und Illustration in einem schönen Buche, das 1947 in dem Schweizer Verlag Zollikofer u. Co., St. Gallen erschienen ist. Imre Reiner, gebürtiger Ungar, hat in Stuttgart sein Handwerk erlernt; seit ungefähr 1928 lebt und wirkt er in der Schweiz.
In der ausgezeichneten Einleitung seiner Schrift schreibt er: „Wenn man einem guten Buch nicht anmerkt, daß es gestaltet ist, dann ist es gut gestaltet." Aus dem Geist der modernen Zeit schaffend, hält er sich frei von den Allüren des Umstürzlers. Er kennt, respektiert und benützt die Tradition der großen europäischen Buchdrucker — Fournier, Trattner, Didot, Bodoni — und beantwortet nicht leichthin die Frage: „Wo, wann und wie kann versucht werden, von den Regeln der Tradition abzuweichen, und wann ist es sogar ratsam, in speziellen Fällen andere Wege als die der erhabenen Zeitlosigkeit zu gehen?"
Seine Versuche, neue Wege in der reinen Typographie und in der Verbindung von Typographie und Ornament zu gehen, sind ebenso behutsam wie kühn. Kenntnisreicher Bewahrer des „Alten Wahren" und schöpferischer Erfinder von Neuem: diese, man möchte sagen, „englische" Synthese bezeichnet sein Schaffen, von dem der Band „Grafika" vorzügliche Proben bringt. Auf England, nämlich auf den englischen Erneuerer des Holzschnittes Thomas Bewick weisen auch viele der technisch vollendeten, geschmackssicheren und doch so originellen Holzstiche von Imre Reiner hin, der für die Ausarbeitung und Anregung einer Nachkriegstypographie Entscheidendes geleistet hat.
L. Z.

Hans Ruwoldt. Der Hamburger Bildhauer Hans Ruwoldt ist durch seine Tierplastiken bekannt geworden. Seine Eisbären, Jaguare, Pantherkatzen und Strauße sind durch den kantigen Schnitt, die locker gespannte Dehnung des Körpers oder die massive Wucht des Volumens gekennzeichnet. Oft ist man versucht, an die Abstraktion von Hans Arp zu denken, der die Plastik völlig vom naturalistischen Gegenstand gelöst hat. Aber Ruwoldt schreckt vor diesem letzten Schritt zurück. Sein Zögern zwischen Abstraktion und Natur macht den Reiz seiner Plastiken aus. Seine außerordentliche Könnerschaft wird durch das zeichnerische Werk bestätigt. Teile daraus sind in einer Mappe bei Hauswedell in Hamburg erschienen. Diese Tierleiber sind von einem vibrierenden und dabei immer sicheren Strich wie umflossen, der sich scharfkantig, ja gegenwendig in den Körper hineinbiegt. Es ist zwar noch die Technik der Impressionisten, aber bereits aufgefangen von einem starken Verlangen nach Stilisierung. Die Liebe zum Tier, das fast mathematische Spiel mit seinen Formen, die Freude am Vollkommenen, das der Schöpfung geglückt ist, beherrscht die Blätter, die Ruwoldt vorlegt. Sie sind nur ein kleiner Ausschnitt aus dem Gesamtwerk: und wenn dies in seiner Wirkungsbreite, seiner Thematik begrenzt ist, überall dort, wo dieser Künstler ansetzt, erfüllt er seine Aufgabe. Er betreibt — um es auf eine Formel zu bringen — metaphysische Sachlichkeit der Beobachtung.
Egon Vietta

Offener Brief an André Malraux

Sehr geehrter Herr Malraux

„Die Neue Zeitung" veröffentlichte einen Artikel von Ihnen am 14. Juli, dem Festtag Ihres Landes und der Freiheit. Ihr Artikel trägt den Titel: „Der Mensch und die künstlerische Kultur." Der Inhalt Ihres Artikels bewegt mich, weil darin eine große Übereinstimmung herrscht mit einem Buch, das ich im Jahr 1943 verfaßte, als die Umstände mich zwangen, selbst hinter verschlossenen Türen nicht mehr zu malen. Ich habe das Manuskript in völliger Isoliertheit verfaßt. Der Titel meines Buches, das demnächst erscheinen wird, lautet: „Das Unbekannte in der Kunst" und Sie schreiben: „Die Kraft des Westens besteht im willigen Anerkennen des Unbekannten", und: „Europa hat vor allem die Auffassung betont, daß der große Künstler von Entdeckungen lebt, und daß seine Entdeckungen irrational und mithin nicht vorauszusehen sind." Ich schreibe in meinem Buch: Während der künstlerischen Tätigkeit weicht der Künstler unmerklich von seinem vorgefaßten Ziel ab, und ich habe dies den „schöpferischen Winkel" genannt. Nur dadurch landet er mit seinem beendigten Werk im Unbekannten. Er macht dadurch vordem ganz Unbekanntes zum Bekannten. Derselbe Vorgang herrscht auch bei den Entdeckern und Erfindern der Wissenschaft. Da das Unbekannte völlig unbekannt ist, kann es nicht als Ziel angestrebt werden, obschon zu Beginn jeder Art von Arbeit ein Ziel vorhanden ist. Dieses vorgefaßte Ziel erweist sich später rückblickend als Anreiz und Scheinziel. Die großen Entdeckungen und Erfindungen werden nicht im vorgefaßten Ziel gefunden. Auch die Zeitsubstanz, die der moderne Mensch besonders in der Wissenschaft empfindet, ist stärker mitwirkend. Es wird entdeckt und erfunden neben dem Ziel-Ort in unkontrollierbarer Weise.

Die Epigonen dagegen richten sich nach Bekanntem und erreichen ihr vorgefaßtes Ziel.

„Mag sein, von der psychischen Realität eines alten Ägypters..." Ich glaube, daß wir ein ganz anderes Empfinden vor ägyptischen Kunstwerken haben als die alten Ägypter. Jedoch ist eine Übertragung möglich, und zwar nicht durch das Inhaltliche, sondern durch die ungegenständlich genommene Form der entsprechenden alten Kunstwerke. Denn der Ägypter sah in seiner Skulptur einen Gott, ein Heiliges. Wir sehen darin „Kunst". Kunst gibt es sogar zur Zeit der Griechen noch nicht, denn es war kein klar umrissener Begriff dafür in der griechischen Sprache vorhanden. Der Grieche und der Ägypter mußten sich der Form bedienen. In der Form liegt für uns die Kunst. Der Formkünstler (in der Malerei) im Gegensatz zum Inhaltskünstler ist nur in der Epoche der Individualkunst hervorgebracht worden. Die Individualkunst ist keine Auftragskunst mehr und bedient sich der Kunstausstellungen. Goya betritt eine neue Stufe der Selbstverantwortung. Es gibt bei ihm noch Auftragsbilder aber auch Manifestationen einer großen Freiheit. Das Gewissen des Künstlers ist hier deutlicher als früher zugleich Weltgewissen. Er ist der ganzen Welt verantwortlich, er wendet sich an alle und zieht seine Kräfte aus allem. Damit ist er human.

In meinem Buch erlaube ich mir demzufolge zu sagen, daß der Künstler der M e n s c h ist, weil er an allen Naturkräften teilhat und weil es ihm möglich ist, sich mit dem Unbekannten in Beziehung zu setzen, ohne Willen, ohne Eitelkeit, ohne bewußten Drang, sondern naturhaft.

Die weiteren Berührungspunkte zu erwähnen, ist hier nicht am Platz. Möge mein Buch, das ich einen Entwurf nennen möchte, und diese Antwort von Ihnen über das augenblicklich Politisch-Trennende, so aufgefaßt werden, wie es vor 1933 aufgefaßt worden wäre. In diesem Sinne hat sich bei mir nichts geändert.

Willi Baumeister

DIE TOTEN

P a u l C l e m e n (geb. 1866), langjähriger Kunsthistoriker an der Universität Köln und einer der namhaftesten Konservatoren Deutschlands, starb am 8. Juli d. J. in Endorf (Chiemgau) im Alter von 81 Jahren.

M a x D e s s o i r ist am 21. Juli 1947 in Königstein (Taunus) gestorben. Er wirkte bis 1934 als Professor für Ästhetik und Philosophie an der Universität seiner Heimatstadt Berlin und war Begründer und Herausgeber der „Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft". Sein autobiographisches „Buch der Erinnerung" erschien in diesem Jahr. Er erreichte ein Lebensalter von achtzig Jahren.

„M u t t e r E y" starb im August dieses Jahres in Düsseldorf. Sie erreichte ein Alter von 82 Jahren. Als warmherzige Förderin moderner Künstler wird sie einen Platz in der Düsseldorfer Kunstchronik behaupten.

A u g u s t o G i a c o m e t t i ist am 10. Juni in Zürich verschieden — am 16. August wäre dieser in Stampa (Bergell) geborene Maler siebzig Jahre alt geworden. Paris und Florenz haben seine künstlerische Erscheinung am stärksten bestimmt. Vor allem Blumenstücke, Mosaiken, Wandmalereien und Glasfenster bekunden seine dekorative Farbenphantasie.

P i e r r e - A l b e r t M a r q u e t ist im Juni dieses Jahres im Alter von zweiundsiebzig Jahren gestorben. Er wurde am 27. März 1875 in Bordeaux geboren und trat 1897 in das Atelier von Gustave Moreau ein, wo er Matisse kennenlernte. Wie dieser gehörte er zur Gruppe der Fauves. Seine Landschaften zählen zu den liebenswürdigsten Schöpfungen der postimpressionistischen Malerei Frankreichs.

O s k a r M o l l, „der deutsche Matisse", starb am 18. August dieses Jahres in Berlin-Zehlendorf, 72 Jahre alt.

M a x R o e d e r, der aus München-Gladbach stammende Maler und Radierer (geb. 1866) ist 81jährig in Rom gestorben, wo er mehr als ein halbes Jahrhundert gelebt und als letzter die Tradition der „Deutschrömer" in seinen großformatigen heroisch aufgefaßten Landschaftsdarstellungen aufrechterhalten hat. Er war das einzige deutsche Mitglied der Künstlerakademie von St. Lukas. Von seinen Lebenserinnerungen erschien 1927 der erste Band — der zweite konnte wegen der Kriegswirren noch nicht erscheinen.

W i l h e l m U h d e, der Entdecker des Zöllners Henri Rousseau — über den er ein bezauberndes Buch geschrieben hat —, ist am 17. Aug. d. J. in Paris im Alter von 73 Jahren gestorben. Als einer der ersten hat er auch die Bedeutung Picassos erkannt; für das erste Bild, das er von diesem Künstler erwarb, soll er 10 Frs. gezahlt haben. Verborg sich während der deutschen Okkupation in Südfrankreich vor der Gestapo. Sein hinterlassenes Buch über die Maitres populaires soll bei M. Hürlimann, Zürich, erscheinen.

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Bekenntnis einer schönen Seele. Frau oder Fräulein Liesel A... aus Fr... schreibt uns am 29. 5. 1947: „Ich bestelle hiermit die in Ihrem Verlag erscheinende Monatsschrift „Das Kunstwerk" mit sofortiger Wirkung ab.
Ich sehe mich hierzu deshalb veranlaßt, weil der überwiegende Teil der Darbietungen des „Kunstwerkes" sich mit meinen Auffassungen über Kunst, die sich aus einem natürlichen Sinn für das wahrhaft Edle und Schöne herleiten, nicht deckt; ich möchte mich durch die Aufrechterhaltung des Abonnements Ihrer Zeitschrift mit der dort vertretenen Tendenz nicht länger identifizieren, geschweige denn sie fördern."

Für Moholy-Nagy, der vor einiger Zeit in der amerikanischen Emigration gestorben ist, wurde im New Yorker „Museum for Non-Objective Paintings" eine Gedächtnisausstellung veranstaltet, die über das Werk dieses mit dem „Bauhaus" engverbundenen Künstlers einen vorläufigen Überblick gewährte. Der besondere Beitrag, den Moholy Nagy zur Entwicklung der Bauhausbewegung geliefert hat, bestand, wie die N.Z.Z. schreibt, „in einer Reihe praktischer und theoretischer Untersuchungen über die Funktion des Lichtes, über die Rolle, die das Licht (und die Farbe) im Rahmen einer modernen Weltstadtarchitektur spielte... Ein Jules Verne der abstrakten Malerei, war er einer der ersten, der die künstlerischen Möglichkeiten dieses technologischen Zeitalters zu Ende dachte... Im Gegensatz zu andern Künstlern aus jenem Kreis, etwa Kandinsky, ist das... gerahmte Bild oder die abstrakte Plastik niemals Selbstzweck. Seine Material- und Farbenstudien haben nur insofern künstlerischen Eigenwert, als sie Teilprobleme der Kunst verabsolutieren, wie etwa die Brechung des Lichtes auf einer gewellten Fläche oder die Schattenwirkungen einer Spule. Es sind optische Experimente, Laboratoriumsarbeiten eines in Räumen und astronomischen Vorstellungen denkenden Malerkonstrukteurs..."

Über die jüngere Malergeneration in Italien schreibt die N.Z.Z. anläßlich der Lausanner Frühjahrsausstellung „Moderne italienische Kunst".
„Einen sehr deutlichen Einfluß auf die jüngere Malergeneration hat der 1904 in Macerata geborene Scipione ausgeübt. Aus ärmlichen Verhältnissen stammend und mit großen wirtschaftlichen Schwierigkeiten kämpfend, erlag der fieberhaft Schaffende und nach eigener Form suchende Maler schon mit 29 Jahren einem langen, schweren Lungenleiden. Seinen Werken, die oft geradezu von virtuoser Gestaltung sind, haftet neben einer fast krankhaft gesteigerten Ausdruckskraft eine autodidaktische Eigenwilligkeit an. In seinen Bildern, wie auch in seiner Graphik finden sich Verbindungen zu Greco, Blake und George Grosz. Bei den Jungen ist an den Werken der letzten zwei Jahre oft deutlich der belebende Einfluß der wieder geöffneten Grenzen spürbar. Die monumentale, starre „Grandezza", die vom Faschismus bevorzugt wurde, weicht dem individuellen Suchen nach neuer Ausdrucksform und dem Bestreben, sich mit Kräften, wie sie beispielsweise von van Gogh und Rouault austrahlen, auseinanderzusetzen. Daneben finden sich Strömungen zu einem Primitivismus, der zwischen Phantasie und überspitzter Sachlichkeit schwankt, und zu einem fast hektischen Expressionismus. Die stärksten Eindrücke gehen von Bruno Saetti, Domenico Cantatore, Bruno Cassinari und Renato Biroli aus. Giuseppe Cesetti und Mario Mafai sind gewandte Könner, während Renato Guttuso noch nach eigener Form sucht, aber durch intensive Farblichkeit auffällt. Von den Bildhauern sei neben dem bei uns gut bekannten Marino Marini, Evaristo Boncinelli, Francesco Messina und Luciano Minguzzi erwähnt. Die Graphik bringt gegenüber den Bildern keine Überraschungen, sie bestätigt die zeichnerische Meisterschaft Chiricos, die vielseitig schillernde Art Scipiones. Durch ihre sichere Komposition fallen die Blätter der beiden Bildhauer M. Marini und Giacomo Manzù auf, die sich auch als begabte Illustratoren ausweisen, wogegen die Buchgraphik di Pisis allzu skizzenhaft und diejenige Campigilis ausgesprochen überdimensioniert wirkt. Allen gezeigten Luxusdrucken ist eine klassische, sehr sorgfältig ausgewogene Typographie eigen."

Bern: Am 26. Juli wurde in der Kunsthalle unter dem Patronat von Stadtpräsident Bärtschi (Bern) und Oberbürgermeister Dr. Arnold (Düsseldorf) eine Ausstellung zeitgenössischer deutscher Kunst eröffnet. Sie ist die erste Schau moderner deutscher Künstler im Ausland.

Hamburg: Der Hamburger Sportbund veranstaltet ein Preisausschreiben „Sport in der bildenden Kunst". Einlieferung der Werke bis 1. Oktober 1947. Nähere Bedingungen durch die Galerie Brach, Hamburg 20, Eppendorfer Landstr. 39.

Karlsruhe: Zehn Karlsruher Künstler, Maler und Graphiker, haben sich zu der Künstlergruppe „Der Kreis" zusammengeschlossen. Sie werden im Kunsthaus Beisel jährlich sechs Ausstellungen veranstalten, um den Namen Karlsruhes als Pflegestätte der Kunst neu zu festigen. Zu der Gruppe gehören Feuerstein, Rentschler, Hubbuch, Spuler, Eichin, Schnarrenberger, Laible, Becker, Müller-Hufschmid und Sauter.

München: Die Kunsthandlung Cornelius Booth macht aus der Not des engen Raumes, der sobald als möglich erweitert werden soll, eine Tugend: Wenige gute Bilder, beispielhaft aufgehängt oder gestellt, fordern die Konzentration des Betrachters auf das einzelne Werk. In dem mit schönen alten Möbeln ausgestatteten Raum hält sich nur, was stark ist, meint Herr Booth, und hat sicher recht. Ernst Geitlinger, Edgar Ende, Willi Baumeister, Ludwig Geiger, auch junger Nachwuchs wie etwa Jor von Kalckreuth sind hier vertreten.

St. Gallen: In den Räumen des Kunstvereins St. Gallen ist eine Ausstellung der Hauptwerke der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe unter reger Anteilnahme öffentlicher und privater Schweizer Kreise eröffnet worden. Es ist die erste Ausstellung von deutschem Museumsbesitz in der Schweiz nach dem Kriege. Karlsruhe zeigt Bilder unter anderen von Hans Baldung, Burgkmair, Rembrandt, Chardin, Courbet, Feuerbach, Marées, Slevogt, Thoma und Trübner. (NZ)

Stuttgart: Die Galerie Dr. Herrmann hat sich im oberen Stock eines stark beschädigten Hauses helle Räume schön hergerichtet. Die erste Schau bot gleichsam Einblick in das Programm dieser Galerie mit Werken von Hölzel und solchen, die in seiner Nachfolge stehen, neben anderen von Götz und Grieshaber, Bissier und Baumeister. Eine Kollektivausstellung Baumeisters, die erste in seiner Heimatstadt, eine weitere, auf der die Maler Grieshaber, Grimmer, Oberle, Renz, Ruoff, die Bildhauer Maier, Raach vertreten sind, folgten.

Stuttgart: Das Stuttgarter Kunstkabinett, Eberhardstraße 65, zeigte im August 1947 eine Sonderausstellung von Graphik, Zeichnungen und Aquarellen von Max Slevogt und Max Liebermann. Die Ausstellung umfaßt über 400 Einzelblätter aus den wesentlichen Werken der beiden Künstler. Im Anschluß an die Ausstellung erfolgt in der Zeit vom 2. bis 4. September 1947 eine Auktion sämtlicher Blätter von Max Slevogt.

Weimar: Die Staatliche Hochschule für Baukunst und Bildende Künste veranstaltet eine Antikitschausstellung, die als Wanderausstellung durch Thüringen geht. Auch kitschige Gebrauchsgegenstände, Kacheln, Lampenschirme usw. werden neben jeweils guten Beispielen der thüringischen Heim- und Kleinindustrie gezeigt. Name und Verdienst des Herstellers dem Lohn des Arbeiters gegenübergestellt.

KUNSTBUCHER

In deutscher Sprache

Barlach, Ernst: Aus seinen Briefen. R. Piper u. Co., München.
Barrées, Maurice: Der Greco. Das Geheimnis von Toledo. Kurt Desch, München.
Bazin, Germain: Corot. Wolfgang Krüger Verlag, Berlin.
Behne, Adolf: Entartete Kunst. Carl Habel Verlag, Berlin.
Bruns, Gerda: Schatzkammer der Antike. Verlag Gebr. Mann, Berlin.
Delogu, Guiseppe: Italienische Baukunst, Fretz und Wasmuth Verlag, Zürich.
Deneke, Albert: Renaissance im Städtebau. Gedanken und Anregungen für die Erneuerung der Stadtbaukunst. Regensbergsche Verlagsbuchhandlung, Münster (Westfalen) 1946.
Dürer, Albrecht: 8 Holzschnitte zur Apokalypse. Einleitung von Kurt Martin. Walter Rau, Dietmannsried (Allgäu) u. Heidelberg 1946.
Einem, Herbert von: Goethe und Dürer. Goethes Kunstphilosophie Marion von Schröder Verlag, Hamburg 1947.
Eulenberg, Herbert: Die Präraphaeliten. Verlag Die Fähre, Düsseldorf.
Grote, Ludwig: Deutsche Gärten des 18. Jahrhunderts. Parthenon Verlag Hans E. Günther u. Co., Stuttgart.
Hanfstaengl: Rembrandt van Rijn. Münchner Verlag, München.
Hartlaub, G. F.: Die Graphik des Expressionismus in Deutschland. Gerd Hatje, Stuttgart.
Kühnel, Ernst: Indische Miniaturen. Gebr. Mann, Berlin 1946.
Lange, Kurt: Götter Griechenlands. Gebr. Mann, Berlin 1946.
Lauts, Jan: Andrea Mantegna. Die Madonna della Vittoria. Gebr. Mann, Berlin 1947
Lützeler, Heinrich: Meister der Plastik. Deutsche Kunst der romanischen Zeit. Augustin Wibbelt, Essen.
Nicodemi, Giorgio: Lionardo da Vinci. Fretz und Wasmuth, Zürich.
Oelrichs, Hans E.: Das Gesetz. Versuch über den Raum in den Künsten. Suhrkamp Verlag, Berlin 1947.
Rave, P. O.: Karl Friedrich Schinkel, Blick in Griechenlands Blüte. Verlag Gebr. Mann, Berlin.
Rave, P. O.: Das Antlitz der Romantik. Bildnisse und Selbstbildnisse deutscher Künstler. Parthenon, Verlag Hans E. Günther u. Co., Stuttgart.
Sahner, Wilhelm: Deutsch-holländische Wechselbeziehungen in der Baukunst der Spätrenaissance und des Frühbarock ca. 1580 bis 1630. Verlagsanstalt Felix Post, Gelsenkirchen. Buer und Gladbach 1947.
Scheffler, Karl: Die fetten und die mageren Jahre. Paul List, Leipzig-München 1946.
Schmorl, Th. A.: Balthasar Neumann, Räume und Symbole des Spätbarocks. Claassen und Goverts, Hamburg.
Schröder, Rudolf: Französische Impressionisten. Drei Eulen Verlag, Düsseldorf 1946.
Schröer, Dr. Alois: Der Hohe Dom in Münster. Sein Stirb und Werde in der Not unserer Zeit. Regensbergsche Verlagsbuchhandlung, Münster (Westfalen) 1947.
Schumacher, Ernst: 31 Tafeln nach Bildern des Malers. 1000 numerierte Exemplare. Walter Rau, Dietmannsried (Allgäu) und Heidelberg 1947.
Speiser, Werner: Die Kunst Ostasiens. Safari-Verlag, Berlin 1946.
Stein, Dr. Werner: Über das ökonomische in der Kunst. A. Herbig, Berlin-Grunewald 1946.
Waldmann, Emil: Auguste Rodin. Verlag Anton Schroll, Wien.
Weikert, Carl: Griechische Plastik. Verlag Gebrüder Mann, Berlin.
Zahn, Leopold: Van Gogh. Ein Leben für die Kunst. Woldemar Klein, Baden-Baden.

AUSSTELLUNGSKALENDER JULI-AUGUST 1947

Kollektivausstellungen

Willi Baumeister in Stuttgart, Galerie H. Hermann
Hubert Berke in Düsseldorf, Galerie Alex Vömel
Edgar Ehses, Edvard Frank in Berlin, Kleine Galerie Walter Schüler
Xaver Fuhr in Köln, Kölnischer Kunstverein
Otto Geigenberger zum Gedächtnis in Ludwigshafen, Kunstverein
Peter Herkenrath in Mannheim, Galerie Egon Günther
Paul Klee in Braunschweig, Galerie Otto Raifs
Anton Kling in Freiburg, Fachverband Freiburger Bildender Künstler
Alfred Kubin in Linz, Neue Galerie
Max Liebermann in Berlin, Magistrat Groß-Berlin
Walter Lindgens in Berlin, Galerie Cares
Helmut Lortz in Darmstadt, Bücherstube Vincent, Robert d'Hooghe
August Macke zum Gedächtnis in Köln, Museum
Rolf Müller in Karlsruhe, Kunsthaus Beisel
Hanna Nagel, Hans Fischer in Bielefeld, Kunsthandlung Otto Fischer
Emil Nolde in München, Galerie Günther Franke
Walter Orphey zum Gedächtnis in Aachen, Suermont-Museum
Max Pechstein in Zwickau, Städtisches Museum
Heinz Trökes in Berlin, Galerie Bremer

Sonstige Ausstellungen

Berlin, Herbert Spangenberg, Wilhelm Haerlin, Herbert Mhe Galerie Gerd Rosen
B.-Gladbach, Rheinisch-Bergische Künstler
Braunschweig, Rheinische Kunst Gestern und Heute, Kunstverein
Düsseldorf, 5 Maler der Gegenwart, Galerie Kurt Hackmann
Göttingen, Deutsche Zeichner von der Romantik bis zur Gegenwart, Museum
Köln, Ausgewählte Werke aus dem Kreis des Blauen Reiters,
Ludwigshafen, Junge französische Maler unter 30 Jahren
Mainz, Neue Deutsche Kunst, Gemäldegalerie
Mannheim, Meisterwerke des Impressionismus, Städtische Kunsthalle
München, Neue Gruppe, Städtische Galerie
München Chinesische Kunst, Staatliches Museum für Völkerkunde
Paris, Deutsche Kriegsgefangene, Y.M.C.A.
Prien, Künstler des Kulturkreises Chiemgau
Stuttgart, Haubrichsammlung, Württembergischer Kunstverein
Tübingen, Moderne Deutsche Kunst, Kunstgebäude
Wiesbaden, Deutsche Romantiker, Landesmuseum

DEUTSCHE KUNST DER GEGENWART

Ausstellung in Baden-Baden vom 18. Oktober bis 25. November 1947

Mit freundlicher Unterstützung von Colonel Francois von der Direction Beaux-Arts wird im Auftrage des Kulturrats Baden-Baden von Prof. Hans Kuhn, Prof. Kurt Martin und dem Verlag der Zeitschrift „Das Kunstwerk" in den Räumen des Kurhauses Baden-Baden eine umfassende Ausstellung von ca. 120 Werken deutscher Kunst der Gegenwart veranstaltet.
Besucher aus der englisch-amerikanischen Zone können Eintrittskarten für die Ausstellung mit Einreiseerlaubnis in die französische Zone im Kunsthaus Beisel in Karlsruhe (Baden), Kaiserstraße 115, erhalten.

B I N D E R

was catapulted into fame with his commercial designs, from the trade-mark till the poster. For many years his name is aknowlegded by all the world. Greatest industrial undertakings in Europe have been his customers. An international literature on his works exists in various international magazines. Binder's designs were granted first ranks in important international competitions. To-day it seems that his industrial art is excelled by his fine art creations-paintings that aim to live through the ages as his commercial art was designed for leadership. Both, fine and applied art, are joined in one artist's hand similar to the most famous artists of Renaissance, who were allround-men of highest excellence.

BEILSTEIN / WTTBG. 1947

ANTIKE MÖBEL

Gemälde erster Meister, gute Antiquitäten, Orient-Teppiche, Meißner und andere Marken-Porzellane, Figuren, Service, Vasen, Japan- und China-Kunst, Elfenbein-Schnitzereien, alter Schmuck, Kostbarkeiten aller Art . ANKAUF . VERKAUF

KUNSTHAUS CITY · HAMBURG 36

Inhaber Hans Modschiedler . Große Bleichen 1, Ecke Jungfernstieg

Telefon 34 24 88

GALERIE COMMETER

Wilhelm Suhr · Gegründet 1821

GEMÄLDE

und graphische Arbeiten

ALTER UND NEUER MEISTER

ANKAUF / VERKAUF

HAMBURG

Hermannstraße 37

L. N. MALMEDÉ

G.M.B.H.

*

ALTE MEISTER

ANTIQUITÄTEN

*

ANKAUF · VERKAUF

KÖLN

SCHILDERGASSE 1

RUF 73488

Reproduktionen Kunstanstalt A. Schuler Stuttgart

Druck Chr. Belser Stuttgart

WOLDEMAR KLEIN VERLAG
BADEN-BADEN

Printed in Germany